دراسات في الفلسفة السياسية

تشريح التنين لهوبز

٢ـ حياة روحية لفيلسوف مادي

د. امام عبدالفتاح امام

جامعة الكويت

« لا الخوف الطبيعي ، ولا وهن الشيخوخة ، استطاعا ان يؤثرا في قوة ذهنه ، او نشاطه العقلي الذي استمر ، على نحو مذهل،حتى نهاية حياته».

جون اوبري

١ ـ الخوف يطاردني .. ! ..

١ ـ الحق ان المرء ليعجب اشد العجب من حياة هذا الفيلسوف المادي توماس هوبز ! فهي حياة روحية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ! وربما يأتي العجب ـ أو شدته ـ حين نقارن بينها وبين حياة معاصره

فرنسيس بيكون ! لقد عاش هوبز حياة مديدة بلغت احدى وتسعين سنة قضى نصفها — على وجه التقريب — في الدراسة والتامل وطلب العلم والمعرفة سواء بالقراءة أو الرحلات المتعددة الى القارة الاوربية ، او الاتصال بكبار رجال الفكر في عصره . وقضى نصفها الثاني في التاليف والانتاج وابداع افكار اصيلة — على حد تعبير هيجل — تثير معاصريه فيشتبك معهم في معارك فكرية ضارية استمر بعضها اكثر من عشرين عاما ! ولقد بدات متدرجة مع الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت وامتدت الى اساتذة الرياضة في جامعة اكسفورد مارة بالاسقف برمهول — وغيره من رجال الدين — حول حرية الارادة ! فعلى الرغم من انه كان يبحث عن السلام على الارض ليوقف المعارك والاضطرابات السياسية فانه كان يسعى الى اثارة المعارك الفكرية ، ربما لانه كان يعتقد ان « الخصومة هنا هي ايضا خصوبة » في نفس الوقت ! وربما لأن ذهنه النشط لم يتوقف قط عن الحيوية والتدفق الا بموته — والحق انه لولا تدخل الملك في اللحظة المناسبة لأعدم هوبز لامحالة !

حياة هوبز ، اذن ، حياة طلب وعلم ودراسة من بدايتها الى نهايتها ولقد لخص بطرس .. R. Peters سيرة الحياة في مراحلها المختلفة وفقا لتطور مراحل الحكم في انجلترا على النحو التالي :

« لقد كان هوبز تلميذا إبان السنوات الاخيرة من عهد الملكة اليزابث، وطالبا في الجامعة ، ومعلما خصوصيا وعالما كلاسيكيا إبان حكم الملك جيمس الاول ؛ ثم رياضيا وفيلسوفا صاعدا في عهد الملك شارل الاول ؛ ثم فيلسوفا شهيرا وموضع ريبة في عهد جمهورية كرومويل ، ثم بعد أن عادت الملكية الى انجلترا في عهد الملك شارل الثاني كان هوبز قد أصبح مؤرخا وشاعرا .. »(١) . ويحدثنا منوج Minogue عن هذه الحياة الروحية العامرة فيقول ان العاطفة سيطرت على هوبز طوال حياته ، على نحو ظاهر ، هي عاطفته الجياشة نحو التفلسف والصورة التي نحصلها عن حياته هي صورة رجل قضى الشطر الأكبر من حياته في التأمل .

حتى انه كان في نهاية حياته يخصص بعد الظهر لتسجيل الافكار التي طرات على ذهنه في الصباح اثناء نزهته ؛ بل انه في شيخوخته عندما اصاب اطرافه ما يشبه الشلل (او تصلب الشرايين نتيجة الشيخوخة) ولم يعد يقوى على الكتابة فانه كان يمزق احرف الورق بطريقة خاصة تذكره بالافكار التي خطرت على ذهنه حتى يستطيع ان يمليها على سكرتيره عند حضوره(٢) .. كان ذلك في نهاية حيـاة طويلة : فكيف بدات وما هي مراحلها .. ! فلنبدا من البداية ...

٢ — ولد توماس هوبز في قرية وستبورت Westport بالقرب من مدينة مالمسبري Malmesbury في مقاطعة ولتشير Wiltshire جنوبي انجلترا في الخامس من ابريل عام ١٥٨٨ صباح يوم « من ايام الجمعة الجميلة » في تلك السنة على مايروي صديقه ومؤرخ حياته جون اوبري John Aubrey .. وقد وضعته امه قبل موعده الطبيعي لما اصابها من هلع لما تردد من شائعات حول قرب وصول الاسطول الاسباني العظيم المسمى بالارمادا(٤) . — حتى ان الانجليز اطلقوا على عام ١٥٨٨ — السنة التي ولد فيها فيلسوفنا اسم عام « الارمادا .. Armada Year » وكثيرا ما كان يشير هوبز الى هذه الواقعة التي يعزو اليها طبيعته الهيابة ، يقول في سيرته الذاتية التي كتبها شعرا : « لقد وضعت امي توامين مرة واحدة : انا والخوف .. » !(٥) . وكان يردد باستمرار « ان الخوف يطاردني ! انه يتعقب خطواتي .. » (٦) . ولم يكن يخاف الاشباح والظلال في الليالي المظلمة بل اللصوص وقطاع الطرق من بني البشر : لقد سمعته مرارا يقول انني لا اخاف من « الارواح » . لكنني اخشى ضربة قوية تهبط على راسي لاعتقاد احد الاوغاد انني اضع في غرفتي خمسة جنيهات او عشرة .. »(٧) . ومن ذلك نتبين انه كان يخشى اللصوص الذين قد يظنونه ذا يسار فيقتلونه طمعا في ماله ! وهو مثال سوف يضربه هو نفسه فيما بعد في كتابه « التنين » ليبين كيف يخشى الانسان من اخيه الانسان حتى وهو داخل داره فيحكم اغلاق ابوابه وخزائنه ! . وفضلا عن ذلك فقد كان هوبز يخشى — فيما يبدو —

اضطهاد اعدائه وخصومه ؛ وهو في ظني خوف لـه مايبرره في عصـر مضطرب من ناحية ، ولاسيما ان خصومه من ناحية اخرى طالبوا بالفعل باحراقه واحراق كتبه . . ! وباختصار لقد كان هوبز يخشى الموت الذي كان يقول عنه انه : « قفزة في الظلام ! » او هو توقف الحركة في عالم لايكف عن الحركة ! اكان خوفه هذا سببا في انه عاش احدى وتسعين سنة ؟ ! امن هذه الخبرة استمد فكرته عن الحيطة والحذر Prudence مهما يكن من شك فان علينا ان نحذر المغالاة في تفسير هذا الخوف !

٣ ــ نعم ينبغي علينا ان نحذر من خطر المغالاة في موضوع « الخوف الطبيعي » عند هوبـز ــ والذي كان يحلو لبعض نقاده من رجال الدين تفسيره تفسيرا سيكولوجيا بأنه « اعتراف داخلي بالخطيئة » ! وانـه دليل واضح على ان ضميره يؤنبه لالحاده وتجديفه على الله ! »(٨) . .

انـا مع تسليمنا بواقعة ميلاده المبكرة ، وانه كان بالفعل يخاف على نفسـه ويفاخر بأنه كان « اول من هربوا ! » اذا ما دقَّ ناقوس الخطر ! وانه كان ذا طبيعة انثوية على حد تعبيره ! فانه ينبغي ان نضع في اعتبارنا عدة ملاحظات هامة :

اولا : ان هوبز كان قد قضى خمسين سنة من عمره ، اي نصف قرن كامل قبل ان يتهدده اي خطر حقيقي . وكان عندئذ قـد اتمَّ بالفعل موجزا للملامح الرئيسية في فلسفته فعلى امتداد سنوات طويلة من الاعداد والترتيب اتمَّ عملا جعله يوضع في مصاف اعظم فلاسفة العصر الحديث. وطوال هـذه السنوات كان يستمتع بالحياة والامن ، ولم تكن الاحلام المزعجة عن « الارمادا الاسباني » تقض مضجعه(٩) . . ويقول برفسور جولد سميث Goldsmith ان عمره كان بالفعل اربعة اشهر قبـل ان يقترب الارمادا Armada من شواطىء انجلترا (١٠) . ثم ينبغي الا ننسى ايضا انه روى وقائع خوفه وجبنه واسبابهما بنفسه في ترجمته الذاتية التي كتبها وهو في الرابعة والثمانين ! اي بعد ان عاش حياة طويلة ثم راح يفكر بهدوء في سنوات الماضي !

ثانيا : الملاحظة الثانية هي أن هناك من الباحثين مَن يتشكك في واقعة « الخوف » أو « الجبن » هذه أصلا ! فمينوج K. R. Minogun يعتقد أن « خوف هوبز الشهير لم يكن سوى نكتة أطلقها هوبز على نفسه !»(١١). وانه كان يحب السخرية والدعابة فاطلق هذه القصة على سبيل المزاح لا الجد ! ويستشهد « مينوج » على مواقف اخرى كثيرة : « من ذلك مثلا انه عندما اعترض كلارندن Clarendon وهما في باريس على بعض النظريات التي عرضها هوبز في « التنين » اجابه بقوله « الحق انني كنت اضع في ذهني العودة الى الوطن ! » يعني ان حججه السياسية لم تكن سوى طريقة لعقد اتفاق سلام ومصالحة مع كرومويل Cromwell .»(١٢) ويعتقد مينوج ان هوبز في هـذا الرد كان مازحا ! ـ ويقول جون بول John Bowle « لقد كان هوبز بلا جدال رجلا عنيدا من مقاطعة ولتشير ؛ لكن مهما قيل عن طبيعته الهيابة فانه يصعب جدا وصفه بالجبن .. »(١٣).

الملاحظة الثالثة : (وربما كانت هذه الملاحظة هي التي يريد ان ينبهنا اليها ذلك الفريق الذي ينكر تماما صفة الجبن عن هوبز ..) والملاحظة هي أننا ينبغي الا نخلط بين هوبز « الرجل الخائف » وهوبز « الفيلسوف المغامر » ! فلا شك انه كان يحمل ذهنا لامعا جريئا ومغامرا الى اقصى حدود الجراة والمغامرة . يقول رفائيل D. D. Raphael : « لقد ابدى هوبز شجاعة ملحوظة في نشر افكار كان يعلم انها ستثير ضده السلطات الكنسية والسياسية معا .. »(١٤) . والحق انه لم يرتعد قط وهو يدخل معارك فكرية بالغة العنف والقوة ؛ ولم يشعر بوهن وهو يكيل الضربات متلاحقة للتراث والكنيسة ورجال الدين والفكر الاوسطي وانصاره ، ثم ماقولك في رجـل كان يصر على انه قادر على « تربيع الدائرة » ويقوم بمحاولات رياضية عديدة في هذا الصدد ؟ ! بل ويدخل مع اساتـذة الرياضة في اكسفورد في معارك حامية تستمر سجالا موصولا نحو عشرين سنة ! ولهذا السبب أطلق عليه احد معارضيه في القارة الاوربية ـ وهو المؤرخ الالماني هرمان كونرنجيوس Hermann Conringiws لقب :

« المتهور .. » ! « وانه لمن المذهل حقا ـ كما لاحظ معاصروه ـ انه لايثبط جبنه الطبيعي الذياستمده من طفولته ، من نشاطه المتوهج ولا من ذهنه القوي الذي استمر يعمل على نحو رائع حتى آخر حياته ..»(١٥) لقد عاش احدى وتسعين سنة لم يخف فيها قط لا من الآراء الجديدة ؛ ولا من الافكار الجريئة(١٦) . ولهـذا قيل عنه ، بحق ، « انـه كان أشجع فلاسفة عصره .. »(١٧) .

٤ ـ لانعرف شيئا عن امـه سوى واقعـة ميلاده المبكر والعبارة المقتضبة التي رواها أوبري : « جاءها المخاض الرعبها الشديد من الغزو الاسباني .. »(١٨) . فوضعت طفلها الثاني توماس Thomas وكان لها طفل آخر يكبره بعامين هو ادموند Edmund .

أما والده فكان قسيس القرية في وستيوبرت Westport « نصف متعلم » لا يعرف أكثر من قراءة الصلوات في الكنيسة وتلاوة بعض المواعظ الدينية والخلقية . لم يتذوق العلم ولم يعرف حلاوته لهذا كان يستخف به . ولقد ذكر لي ذلك ابنه ادموند بنفسه(١٩) . ويروي لنا « أوبري » ايضـا ان هـذا القسيس العجوز كان شخصا طيبا يحب لعب الورق : « اذ من الواضح ان لعب الورق كان لديه افضل من قراءة الكتب . ويقال انه ظل في ليلة من ليالي السبت يلعب الورق حتى فترة متأخرة ، وفي اليوم التالي غلبه النعاس وهو يقوم بالخدمة في الكنيسة ويبدو انه كان يحلم بلعب الورق فقد سمع وهو يصيح بصوت مسموع : « الاسباتي يكسب ! »(٢٠) . وفضلا عن ذلك فقد كان سريع الغضب أثاره ذات يوم قسيس بروستانتي على باب الكنيسة فضربه واضطر لهذا السبب ان يهرب الى لندن فرارا من العقاب ولم يره أحد بعد ذلك على الاطلاق(٢١).

ولقد تولى شقيقه الاكبر « فرنسيس Francis » [عم الفيلسوف] رعاية الاسرة ؛ وكان رجلا ثريا عمل في تجارة القفازات وكانت رائجة في تلك المنطقة فربح مالا وفيرا ثم اصبح عضوا في المجلس التشريعي للمدينة. ولما لم يكن له أبناء فقد تعهد أولاد شقيقه بالرعاية والتعليم . ولما مات

اوصى بقطعة من ارضه تسمى « ارض جاستن Gasten - ground لفيلسوفنا ، ومنح شقيقه ادموند بقية ارضه(٢٢) .

٥ ــ قضى هوبز طفولة هادئة في « مالمسبري » رغم واقعة ميلاده التي أسلفنا ذكرها ؛ فاستمتع بصيد السمك في نهر آفون Avon وروافده التي تشكل قوسا جميلا حول المدينة . ولعب في اطلال القلعة القديمة التي تشتهر بها مدينة مالمسبري وتجول مرحا في المروج الخضراء المجاورة . وكان يبتهج بهجة كبيرة بالأجراس الخمسة الجميلة التي تزدان بهـا كنيسة القديسة مريم(٢٣) . فلم تكن طفولته كلها سيئة على نحو ما كان يصور !

تلقى هوبز تعليمه في المدرسة الملحقة بكنيسة القرية حتى بلغ السابعة من عمره ؛ والقد قيل احيانا ان تربيته الدينية المبكرة ــ فضلا عن مهنة والده ــ تفسر المامه العميق بنصوص الكتاب المقدس ــ غير ان السبب في اعتقادنا هو ان هوبز كان واسع الاطلاع على نحو ما سنعرف بعد قليل.

وعندما بلغ هوبز الثامنة وكان يجيد القراءة ذهب الى مالمسبري ليتعهده الراعي الرسول ايفانز .. Evans ثم التحق بمدرسة روبرت لايتمر Robet Latimer وهو شاب في التاسعة عشر او العشرين من عمره ، مثقف حديث التخرج من الجامعة عاد متحمسا الى قريته « وستبورت » ليفتح فيها مدرسة خاصة ويديرها بنفسه ، والقد استفاد فيلسوفنا كثيرا من هذه المدرسة حتى انه استطاع في نهاية هذه الفترة ان يترجم .. « ميديا Medea » ليوربيدس الشاعر اليوناني الشهير ــ من اليونانية الى اللاتينية شعرا وقدمها الى استاذه الذي كان يبقيه في صحبته أحيانا حتى التاسعة مساء في حوار ونقاش وابداء للملاحظات القيمة وتوجيه لسلوك التلميذ الصاعد الذي تكشف ذكاءه مبكرا على نحو واضح !(٢٤) .

٢ ـ الغراب في اكسفورد :

٦ ـ عندما بلغ هوبز الرابعة عشرة من عمره التحق بكلية ماجدلين Maddalen College في جامعة اكسفورد ، ويصف لنا « جون اوبري » شكل الشاب توماس هوبز بانه كان طويلا نحيلا شاحبا يميل احيانا الى العزلة والتأمل مع قليل من سوداوية المزاج ! كما « كانت عيناه بلون البندق » تلمعان ببريق حي عندما يثيره نقاش . وكان شعره الاسود الفاحم هو السبب في ان اصدقاءه اطلقوا عليه اسم « الغراب ».!(٢٥).

٧ ـ كانت ذكريات هوبز في جامعة اكسفورد سيئة للغاية فقد كان يظن انه « دخل الجامعة » فسوف يجد اذن عالما رحبا من الثقافة وسعة الافق والفكر الحي فخاب امله ! مناقشات عقيمة مجدبة تنشط بين جماعة البيوريتان « المتطهرين » من ناحية ، وبين انصار الكنيسة الكاثوليكية من ناحية اخرى ؛ ثم دروس في المنطق الصوري عقيمة هي الاخرى لاسيما وان هوبز كان يعتقد في نفسه انه مجادل ممتاز بالطبيعة ! وكان يستشعر متعة وهو يتجول في محلات القرطاسية في اكسفورد ليتفرس في الخرائط التي كان يحبها حبا جما !

كانت الفلسفة التي تدرس في جامعة اكسفورد آنذاك هي الفلسفة الارسطية ولقد كتب هوبز انطباعاته عن هذا اللون من الدراسة فيما بعد في الفصل السادس والاربعين من « التنين » حيث يقول :

« كانت الفلسفة الطبيعية التي تعلمها المدارس حلما اكثر منها علما فضلا عن انها تصاغ في لغة ميتة لامعنى لها .. وانا اعتقد انه يندر أن تجد شيئا اشد سخفا يمكن ان يقال في الفلسفة الطبيعية اكثر مما يسمى باسم ميتافيزيقا ارسطو ، ولا شيء اشد نفورا عن الحكومة اكثر مما قاله في كتابه السياسة ، ولا اشد جهالة من القسط الاكبر من كتابه الاخلاق .. »(٢٦) .

لقد دخل هوبز اكسفورد عام ١٦٠٣ وتخرج منها عام ١٦٠٨ وهو يحمل أسوأ انطباع : الدروس « كريهة قاحلة » والمناقشات « عقيمة مجدبة » .. والمناهج ارسطية او إسكولائية من بقايا الفلسفة المدرسية التي سادت العصر الوسيط. ويبدو ان هذا الانطباع نفسه كان انطباع غيره من مفكري عصره ؛ فقد وصف الشاعر « جون ملتون John Milton » الدراسة التي تقدمها الجامعات الانجليزية بأنها « وجبة للحمير مؤلفة من اعشاب ونفايات .. » ! (٢٧) .

٨ ـ لانعرف على وجه التحديد ماذا كان يقرأ هوبز الشاب في فترة حياته الجامعية في اكسفورد : « ويبدو أنه كان يخفي مطالعاته لكي يزيد من قدره كمجدد ومبتكر .. »(٢٨) . ولهذا فعندما اتهمه نقاده بعد ذلك بسنوات بأنه : « لم يكن يقرأ بالقدر الكافي » فانه لم ينف عن نفسه هذه التهمة بل أخذ يباهي بأنه لو كان قد قرأ كثيراً كما فعل الآخرون لكان جاهلا مثلهم ولما عرف أكثر مما عرفوا ! لكن هوبز كان واسع الاطلاع بالفعل(٢٩) . ويرى البعض انها لون من الوان المزاح الساخر الذي كان يجيده هوبز ! وربما جاءته التهمة من عدم احترامه للماضي أو لرفضه ما كان يفعله غيره : باعطاء الماضي أكثر مما يستحق » ، فيجثو امام التراث الغابر ويستشهد باستمرار بأقوال الاقدمين على حد تعبير هوبز نفسه ! (٣٠) .

والأرجح ان هوبز كان واسع الاطلاع بالفعل في فترة اكسفورد والدليل على ذلك انه عندما تخرج عام ١٦٠٨ ونال درجته الجامعية ، رشحه عميد الكلية سير جيمس هسي Sir James Hussee ليكون معلما خصوصيا لابن وليم كافنديش W. Cavendish (الارل الاول لديفنشير .. The First Earl of Devonshire) ولا يعقل أن يختار العميد لهذه الوظيفة شابا لايقرأ بغزارة أو يعرف عنه انه ضحل الثقافة قليل المعلومات !

٣ ــ اسرة كافنديش

٩ ــ كان لانتقال هوبز للعمل عند اسرة كافنديش Cavendish اثر حاسم في حياته ، فقد استمرت علاقته بهذه الاسرة طوال حياته تقريبا، باستثناء فترات قليلة جدا انقطعت فيها الصلة لتعود أقوى مما كانت . ومن ناحية اخرى انفتح له عالم واسع كان يتطلع اليه بشغف فهاهنا سوف يجد « الجامعة الحقيقية » على حد تعبيره !

اسرة كافنديش اسرة عريقة في تاريخ انجلترا كان منها الادباء والمفكرون والعلماء ، وقادة الجيش والبحرية وكبار رجالات الدولة(٢١) . وكان البارون هارويك Baron Hardwick (وليم كافنديش أول ارل لديفنشير) يبحث عن معلم لابنه الذي سيصبح الارل الثاني لديفنشير ؛ فكان من حسن حظ هوبز أن نال هذه الوظيفة التي سيكون لها أبعد الاثر في حياته: فهو هنا يدخل عالما جديدا يلتقي فيه بعلية القوم في المجتمع الانجليزي ، ويتعرف على اعلام الفكر والادب والفلسفة ويسافر مع تلميذه الى اوربا ، ويجد الفرصة للقراءة والاطلاع والمتعة الروحية الحقيقية التي كان يفتقدها في اكسفورد . فمع اسرة كافنديش لن يجد هوبز ما كان يجده غيره من المدرسين الخصوصيين في القرن السابع عشر من « جهد مضني » مع قليل من العائد ، فالاسرة كريمة ورقيقة « وها هنا اعلام الفكر الانجليزي ، وفرصة التجوال خارج انجلترا ، ثم ها هنا مكتبة من الدرجة الاولى وهكذا سوف يتحول هوبز الى عالم كلاسيكي ضليع ثم كاتب بارع واخيرا الى فيلسوف لامع . . »(٢٢) . وسرعان ما تتحول العلاقة بين هوبز والاسرة الى صداقة ، وسرعان ما ينخرط فيلسوفنا مع ضيوف الاسرة فيتناقش في الفلسفة مع الفيلسوف والمؤرخ الانجليزي لورد هوبرت شربري Lord Herbant of Cherbury (١٥٨٣ ــ ١٦٤٨) وفي الارمينيانية Arminianiom (٢٣) ؛ مع رجل البلاط لوشيوس كاري Lucius Cary (١٦١٠ ــ ١٦٤٣) وفي الشعر والادب مع الشاعر والاديب الانجليزي بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٣ ــ ١٦٣٧) : « الذي كان اقرب

الشعراء الى قلبه ، وأكثر أصدقاء الاسرة ومعارفها قربا منه . . »(٢٤) . وغيرهم كثيرون من طبقة النبلاء التي ارتبط بصحبتها طوال حياته ، والتي ظن الكثيرون لهذا السبب ان هوبز لابد أن يكون قد استهدف بنشر « التنين » تدعيم الحكم الملكي !

١٠ — في السنوات الاولى من علاقة هوبز بأسرة كافنديش كان لديه الوقت للتفكير ، والقراءة والتأمل لاسيما وانه عثر على مكتبة خاصة عند هذه الاسرة ممتازة للغاية فاستعان بها في مطالعاته ؛ فهاهنا قضى هوبز عامين يقرأ — كما يروي « جون أوبري » — مئات القصص والمسرحيات والآداب العالمية وهذا هو السبب فيما يرى « اوبري » ايضا في « غزارة لغته او تمكنه من الكتابة بأسلوب واضح مشرق ؛ وهاهنا ايضا تعمقت معرفته بالشعر والمؤرخين الكلاسيكيين؛ باختصار في شاتورث Chatsworth » وولبك آبي Welbeck Abbey في قصر أسرة كافنديش — في تلك الضيعة الواسعة حيث التماثيل الفنية الجميلة وسط حدائق ممتدة ونافورات تضاهي ما كان قائما في قصر فرساي Versailles — وجد هوبز الجامعة التي كان يفتقدها في اكسفورد !..

ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ ان فيلسوفنا لم يحاول قط ان يتخذ من علاقته بهذه الاسرة النبيلة سلما يرقى عليه الى منصب او جاه ، ولـم يحاول استغلال ضيوف الأسرة ومعارفها وهم جميعا من كبار رجال الدولة وأعلام الفكر والادب في انجلترا — لكنه كان يحاول فقط ان يستفيد منهم علميا ، ان يثقف نفسه بقدر استطاعته فيتناقش في الادب تارة والفلسفة تارة أخرى وفي الدين تارة ثالثة ، في مشكلات السياسة في عصره . . وهكذا وضع هذا الفيلسوف « المادي » في ذهنه أن يعيش حياة « روحية خالصة » ان يحيا للفكر وحده سواء في فترة التحصيل التي نتحدث عنها الآن او فترة الانتاج والابداع التي سنتحدث عنها فيما بعد .

١١ ـ بدأت علاقة هوبز بأسرة كافنديش متدرجة فهو يدخل الاسرة في البداية معلما لشاب صغير يُعدّه والده ليخلفه فيكون « الارل الثاني » لديفنشير Devonshire لكن سرعان ما تؤلف بين المعلم وتلميذه السن المتقاربة فتحول العلاقة الى صداقة متينة ! عندما التقى هوبز بتلميذه لاول مرة عام ١٦٠٨ كان في العشرين من عمره بينما كان التلميذ في السابعة عشرة اي ان المعلم لم يكن يكبر تلميذه الا بثلاث سنوات فحسب مما سهل الصداقة بينهما . وعلى الرغم من ان التلميذ كان في السابعة عشرة فقد كان متزوجا ؛ لكن عروس « الارل الشاب » كانت وريثة اسكتلندية غنية في الثانية عشرة من عمرها ؛ ومن ثم فقد كان عليها ان تنتظر عدة سنوات حتى تنضج قبل ان تمارس واجباتها الزوجية ؛ ولهذا فقد كان زوجها من الناحية العملية اعزبا . ومن هنا كان لديه الوقت والفراغ ـ مثلما كان لدى معلمه ، للصيد والقنص وركوب الخيل التي كان ولوعا بها للغاية حتى انه اقنع هوبز أن يكتب عنها بحثا عنوانه : « اعتبارات حول سهولة او صعوبة حركة الخيل في خطوط مستقيمة او دائرية » .

٤ ـ سنوات التجوال

أ ـ رحلته الاولى الى اوربا وعلاقته بفرنسيس بيكون

١٢ ـ يرتبط تطور هوبز العقلي بثلاث رحلات الى القارة الاوربية ثم فترة طويلة في باريس سميت باسم المنفى الاختياري والارادي لهوبز حيث عاش هناك احدى عشرة سنة من أهم فترات ابداعه الفكري(٢٥) .. فبعد سنتين من التحاقه بأسرة كافنديش صحب هوبز تلميذه عام ١٦١٠ في أول رحلة الى القارة الاوربية زار خلالها فرنسا والمانيا وايطاليا وشرع في دراسة اللغتين الفرنسية والايطالية . ووقف على التيارات العلمية الجديدة التي كانت تهب على القارة في ذلك الوقت. فقد نشر كبلر Kepler عام ١٦٠٧ علم الفلك الجديد Aot'onmia Vova وكان جاليلو قد عاد الى توسكانيا .. Tuscany ظافرا بعد اكتشافه للكوكب نبتون Neptune

بواسطة تلسكوبه هو ؛ وبدا واضحا ان دعائم المذهب الارسطي بدات تترنح(٢٦) . ولهذا قيل ان من اهم الخبرات التي مرَّ بها هوبز في هذه الزيارة اقتناعه التام برفض الفكر الارسطي وهو الاقتناع الذي بدأ يتكون لديه اثناء دراسته في جامعة اكسفورد .

وعند عودته من اوربا (وتاريخ العودة غير معروف على وجه اليقين) واصل العمل مع تلميذه لا كمعلمه بل كسكرتير وصديق للورد الشاب وكانت مهام عمله بسيطة للغاية فواصل مطالعاته في الآداب الكلاسيكية كذلك اتصاله بالادباء المفكرين الذين يترددون على الاسرة حتى انه كان يقول انه : « بصلته بأعلام الفكر والكتب تحت امره لم يعد بحاجة الى الجامعة » !

١٣ ـ في هذه الفترة ايضا انهى اول عمل له وهو ترجمة كتاب توكيد يدز Thycydids من « حرب البلوبنز » وفي استطاعة القارىء ان يلمح بعض الارهاصات « بالتنين » في المقدمة التي صدَّر بها هوبز ترجمته وانه استهدف من ترجمته لهذا الكتاب فضح مساوىء الديمقراطية ـ كتب يقول ـ :

« لا احد اثلج صدري مثلما فعل توكيديدز لقوله أن الديمقراطية نظام احمق ... » .!

١٤ ـ وقبل ان يظهر هذا الكتاب عمل هوبز بعض الوقت سكرتيرا وامينا لسر الفيلسوف الانجليزي فرنسيس بيكون ١٥٦١ ـ ١٦٢٦ ولا نعرف الكثير عن علاقته ببيكون التي استمرت في الاعم الاغلب من ١٦٢١ حتى ١٦٢٦ عندما تقاعد قاضي القضاة ! لا نعرف سوى ما يرويه « جون اوبري » من انه ساعد لورد بيكون على ترجمة العديد من مقالاته من اللغة الانجليزية الى اللغة اللاتينية وكان عنوان احدى هذه المقالات على ما اذكر « عظمة المدن » ولقد نسيت اسماء بقيت المقالات(٢٧) ...

ويروي لنا « أوبري » ايضا ان بيكون كان يحب ان يتناقش مع هوبز (ولكنا لا نعرف موضوع هذه المناقشة وليس هناك ما يدل على أنها كانت مناقشات فلسفية)وانهما كانا يتنزهان معا في جور امبري Gor hambury حيث يحب « سيادة اللورد » التأمل ، ولهذا كان هوبز يحتفظ بريشة ومحبرة وببعض الورق ليكون على استعداد لاي فكر فلسفي مفاجىء يرد الى ذهن اللورد الذي كان يقول له سكرتيره « ان هوبز خير مَن يدوّن افكاري لانه يفهم ما يكتب ... »(٢٨) . وكان يقول ايضا ان الآخرين الذي كتبوا افكاره عندما املاها عليهم كانوا يدونونها مرات عديدة ثم عندما يقرأها يجد صعوبة في فهم ما دونوه لانهم هم انفسهم لم يفهموه بوضوح .. »(٢٩) .. وواضح من ذلك أن بيكون كان يقدّر صحبة هوبز بوجه خاص لانه الشخص الوحيد الذي كان يكتب أفكاره بوضوح والذي كان يقدم الدليل على ان تأملات قاضي القضاة يمكن ان تكون مفهومة ! ولقد استمرت هذه العلاقة طيلة سنوات تكون الاخيرة اعني في فترة تقاعده . ولقد كان هوبز هو الذي اخبر « جون اوبري » بأن بيكون مات مصابا بذات الرئة بعد ان خرج في عربته في الشتاء القارس ليشتري دجاجة ليجرب عليها وقاية الثلج للاجسام الحيوانية من العفونة في جسم دجاجة مذبوحة لساعتها فسرت اليه قشعريرة لم تمهله سوى ايام !

١٥ ــ هناك خطآن في علاقة هوبز ببيكون يحسن أن نقول عنهما كلمة سريعة :

الخطأ الاول : ما يرويه جورج كاتلين G. Caltin في كتابه الكلاسيكي المعروف « قصة الفلاسفة السياسيين » من « ان هوبز عمل سكرتيرا لفرنسيس بيكون فترة ثم انتقل بعد هذه الوظيفة ليكون معلما لاحد أفراد أسرة كافنديش الذي اصبح فيما بعد لورد ديفنشير .. »(٤٠) .. وهذا خلط واضح ذلك لان هوبز تعرّف على هذه الاسرة بعد تخرجه مباشرة من جامعة اكسفورد عام ١٦٠٨ في حين انه تعرف على بيكون ، في الاعم الاغلب من خلال تردد الاخير على هذه الاسرة ، بعد تقاعده عام ١٦٢١ كما سبق ان بينا .

والخطأ الثاني : اهم من ذلك . وهو اعتبار هوبز تلميذا لبيكون . او ان تنسب فلسفة هوبز الى بيكون على نحو ما فعل كونو فيشر مثلا kuno Fisher . ذلك لان هوبز لم يكن **بالتأكيد** تلميذا لبيكون . بل ليس ثمة ما يشهد ان الاهتمام الفلسفي **قد بدأ** يتبلور في **ذهن** هوبز حتى ذلك التاريخ : « صحيح انهما يتفقان في معارضة فكر ارسطو والعصر الوسيط ، وصحيح أيضا أنهما يحاولان اقامة تخطيط شامل للمعرفة ؛ لكنهما يختلفان بعد ذلك اختلافا اساسيا في **المنهج** ، وفي **المجال** ، وفي **الروح** ، وفي **المزاج** ... »(٤١) . لقد كان بيكون معروفا في الفلسفة على انه اول مدافع عظيم عن المنهج الاستقرائي في البحث العلمي اي منهج التعميم من الملاحظة واجراء التجارب . في حين ان هوبز لم يكن يعتمد على الاستقراء وانما على الاستنباط اعني استخراج النتائج المنطقية من التعريفات ؛ وهو هنا يتابع ديكارت وغيره من الرياضيين وجميع المفكرين العظام في القرن السابع عشر الذين اتحدوا في الحماسة بالعلم الجديد واحتقارهم لمنطق ارسطو . صحيح أن منطق ارسطو كان استنباطيا لكنه كان يبدأ بطريقة الاقيسة، اماالنطق الاستنباطي الجديدعندديكارت وهوبز وغيرهما فهو يقدم على غرار المنهج الرياضي الذي ظن انه من نوع مختلف . لكن ربما كان الاتفاق الهام بين بيكون وهوبز هو اعتبار المعرفة قوة وان غرض البحث العلمي هو تحصيل قوة والسيطرة على الطبيعة وأن اي بحث لا يستحق اسم المعرفة ما لم يكن مفيدا للحياة البشرية(٤٢) .

ب ـ رحلته الثانية الى القارة

١٦ ـ توفي تلميذ هوبز وصديقه عام ١٦٢٨ ، وكان ابنه وخليفته صبيا في الحادية عشرة ، ومن ثم فلم تجد ارملته نفسها بحاجة الى خدمات هوبز لا كسكرتير ولا كأمين لسر الصبي الصغير ، وهكذا انقطعت علاقة فيلسوفنا بأسرة كافنديش لثلاث سنوات قادمة !

١٧ ـ كان هوبز في الاربعين من عمره عندما مات تلميذه ، لكنه واصل السير في مهنة « المعلم الخصوصي » فعمل معلما لابن سير جرفس كلنتون Sir Gervase Clinton لمدة ثلاث سنوات قضى منها عامين في القارة الاوربية مع تلميذه ؛ ففي عام ١٦٢٩ غادر انجلترا الى القارة الاوربية في رحلته الثانية مع تلميذه الجديد وبقيا هناك لمدة عامين . واذا كنا لا نعرف الكثير عن تجولاته في هذه الفترة فاننا نعرف شيئين هامين :

الاول : في هذه الرحلة تعرف هوبز لاول مرة على الهندسة .

الثاني : بدات خطوات هوبز الاولى نحو الفلسفة ؛ فقد اعطاه عالم الرياضيات العقلي دفعة جديدة كما وجه تأملاته الفلسفية وجهة جديدة ، ومن الآن فصاعدا سوف تسيطر الفلسفة على ذهنه(٤٣) .

اما بالنسبة للنقطة الاولى فقد روى « جون اوبري » قصة وقوعه « في غرام الهندسة » وهو في الاربعين من عمره عندما زار باريس للمرة الثانية . فقد وقعت الحادثة التي اعتبرها بعض الباحثين نقطة تحول حاسمة في حياة هوبز(٤٤) . عندما كان يقلب النظر في مكتبة صديقه فوقع نظره مصادفة على كتاب مفتوح فتناوله وقرأ ؛ وكان الكتاب « مبادىء الهندسة » لاقليدس اما الصفحة فكانت النظرية رقم ٤٧ .. فقرأ البرهان ثم اخذ يصيح : « يا الهي ..!.. هذا مستحيل ! » .. ثم اكمل البرهان فوجده يرده الى النظرية السابقة وما احتوته من براهين وتعريفات . وهكذا شعر انه وصل الى ضالته المنشودة التي ظل يبحث عنها طويلا : المنهج المنظم الذي يؤدي الى يقين لا يزعزعه شك والذي سيعمل جاهدا على تطبيقه فيما بعد على المشكلات السياسية : « فقد كان هوبز جادا تماما في ان يكون في علم السياسة ما كانه اقليدس في علم الهندسة ! »(٤٥) ومن هنا سعى في كتاب « التنين » الى تقديم دراسة « برهانية » للالتزامات التي تؤسس عليها الدولة كما يخبرنا هو نفسه في « الفصل الحادي

والعشرين » مــن كتابه حيث يقول : « تعتمد المهارة في اقامة الدول وتدعيمها على قواعد معينة ، كما هي الحال في الحساب والهندسة ؛ اعني ان اقامة الدول لا تعتمد على الجانب العملي فقط كما هي الحال في لعبة التنس ؛ وانما تعتمد على قواعد [نظرية] لم يجد احد حتى الآن الوقت او الرغبة او المنهج لاكتشافها .. » .

١٨ — وفي هذا الوقت ، تقريبا ، بدات آراؤه الفلسفية تتشكل فقد وجد بين مخطوطاته : « كراسة قصيرة عن المبادىء الاولى » من المعتقد انها كتبت عام ١٦٣٠ وفيها نجد المؤلف يتحدث بانفعال عن مدى تأثره لاكتشافه « عالم الرياضيات » عندما قرا كتاب اقليدس في الهندسة ، وكيف انه قرر ان يتخذ من الشكل الهندسي (وهو ما فعله ديكارت ايضا) صيغة اساسية للبرهنة على حججه . كذلك تكشف هذه الكراسة الصغيرة عن انه بدا يركز تفكيره في تصور الحركة بوضع اساس لتفسير الاشياء لكنه لم يكن قد تخلى بعد عن نظرية المدرسيين في الانواع وفي تفسير الادراك والفعل(٤٦) . لكن ما يهمنا الآن على وجه الخصوص هو اعجابه الشديد بالمنهج الهندسي الذي اكتشفه في هذه المرحلة الهامة من حياته ثم اتخذه بعد ذلك نموذجا للمنهج الحقيقي فهو اعجاب لم يتخلى عنه قط طوال حياته حتى انه سوف يصف الهندسة في «التنين»(٤٧) بانها « العلم الوحيد الذي شاء الله حتى الآن ان يهبه للبشر .. »(٤٨) . ويطالب الناس ان يبدأوا مثل الهندسة بالتعريفات وهي هنا تحديد معاني كلماتهم . بل ويطالب مثل ديكارت بالشك في اقوال السابقين وتعريفاتهم ، وبالتالي عدم التسليم بها قبل فحصها فحصا دقيقا فان كانت سليمة اخذنا بها والا وضعنا غيرها ، يقول : « من ذلك يتضح كم هو ضروري للانسان الذي يستلهم المعرفة الحقة ان يفحص تعريفات المؤلفين السابقين اما لكي يصححها ان كانوا قد وضعوها متهاونين او ليضع هو غيرها لنفسه .. »(٤٩) .

جـ ـ رحلته الثالثة الى القارة

١٩ ـ في عام ١٦٣١ عاد هوبز مرة اخرى للارتباط بأسرة كافنديش فهو الآن معلم « للارل الثالث لديفنشير » . وواضح أن تلميذه الجديد كان مثقفا متتبعا للحركة العلمية الجديدة في اوربا اذ يسجل هوبز فيينابر عام ١٦٣٣ أنه راح يبحث في مكتبات لندن عن نسخة من كتاب جاليلو : « محاورات حول النظامين الرئيسيين في العالم » نظرا لالحاح تلميذه عليه ، لكنه للأسف اكتشف ان النسخ الفلكية التي عرضت في مكتبات لندن قد نفدت كلها !

ومرة ثالثة يصحب هوبز تلميذه الجديد الى القارة الاوربية في رحلة كانت اطول رحلاته الثلاث ـ قبل منفاه الاختياري في باريس ـ فقد استغرقت ثلاث سنوات من ١٦٣٤ الى ١٦٣٧ ، وفي هذه الرحلة شغلته مشكلة الحركة لاسيما انه سعى الى لقاء جاليلو في بيزا Pisa وترك حديثه معه اثرا عميقا في نفسه جعله يتحدث عنه باحترام طوال حياته:« جاليلو.. كان اول من فتح لنا ابواب الفلسفة الطبيعية الكلية التي هي معرفة **الحركة** ؛ ومن ثم فليس في استطاعة عصر الفلسفة الطبيعية ان يعد شخصا آخر ارفع منه منزلة .. »(٥٠) !. في باريس تعرف هوبز على الراهب الفرنسيسكاني الاب مارن مرسن Marin Mersenne (١٦٠٢ ـ ١٦٦٥) الذي كان قد شكل حلقة اكاديمية علمية غير رسمية يلتقي فيها نخبة من افضل علماء عصره ويتبادلون الراي : وكان اول ما فعله هوبز ان اطلع الاب مرسن على نتائج تأملاته المبكرة في البصريات وما وصل اليه حول الاحساس . وبعد عودته الى انجلترا ظل يراسله حول علم الطبيعة . وكان هوبز قد شكل في ذلك الوقت تصورا ثلاثيا لمذهبه الجديد في الفلسفة وهو يشمل ثلاثة اجزاء :

أ ـ في الجسم De Cerpore
ب ـ في الانسان De Homine
جـ ـ في المواطن De Cive

والقسم الاول يدرس الاجسام الطبيعية او التصور الميتافيزيقي المادي للكون بصفة عامة ، اما القسم الثاني فهو يدرس سيكولوجيا الانسان بما في ذلك ارتباط هذا التصور بالفسيولوجيا : اما القسم الاخير فهو يدرس السياسة والاخلاق . وكان يريد ان تصدر كتبه التي تعالج جوانب المذهب على هذا الترتيب لكن الاحداث السياسية شدته فعكست هذه الخطة العامة ، يقول في رسالة من المؤلف الى القارىء في المجلد الثاني من مجموعة مؤلفاته .

« لقد كنت ادرس الفلسفة من اجل ذهني انا ، وجمعت انواعا من كل نوع من عناصرها الاولى وهضمتها ثم رتبتها في ثلاثة اقسام اعتقدت انني استطيع ان اكتبها بهذا الترتيب : اولا في الجسم وخواصه العامة وثانيا في الانسان وملكاته وعواطفه . وثالثا في الحكومة المدنية وواجبات المواطنين .. [لكن الاحداث عكست الترتيب] فما كان القسم الاخير في الترتيب اصبح الجزء الاول زمنيا : »(٥١) .

٢٠ ـ ذلك ان هوبز عندما عاد من رحلته الى انجلترا وجد الغليان السياسي على اشده لا سيما بين انصار الملك المؤيدين « لحق الملوك الالهي » وبين البرلمانيين الذين يحاولون تقييد سلطان الملك شارل الاول: والحق ان هذا النزاع قديم قدم الملك جون نفسه وهو يلخص تاريخ الحركة السياسية في بريطانيا فلا بد ان نقول عنه كلمة سريعة : في عهد الملك جون حدث ان تمرد النبلاء عليه ، ذلك لانه داب على المبالغة في فرض الضرائب عليهم ومصادرة املاكهم وتزويج بناتهم من عامة الشعب .. حتى ثار البارونات وطبقة النبلاء عموما ثورة مسلحة وانتصر اتباعهم على جنود الملك واجبروه عام ١٢١٥ على توقيع الميثاق الاعظم (الماجنا كارتا Magna Carta) الذي حد من سلطة الملك على نحو ما هو معروف . وفي القرون التالية لصدور هذا الميثاق اتجهت جهود الانجليز الى تقييد سلطات الملوك عن طريق برلمان يمثلهم لايجوز فرض ضرائب الا بموافقته ولم تكن العامة ممثلة في البرلمان بادىء الامر لانه كان مجلس الاشراف

او النبلاء (مجلس اللوردات الان) ، ولكن لما رفض اثرياء العامة المساهمة في نفقات الملك بسبب عدم اشراكهم في تقريرها سمح لهم بدخول البرلمان ولكن كطبقة اقل شأنا من النبلاء فكان مجلس العموم . ولم تقدر طبقة اللوردات في بداية الامر اهمية ذلك المجلس فلما ثبتت اهميته سارع ابناؤها الى الدخول فيه فصار شأنه يزداد شيئا فشيئا حتى جاوز شأن مجلس اللوردات .

٢١ ـ لكن هذا الصراع تصاعد كثيرا في القرن السابع عشر ، عهد الملكين جيمس الاول (١٦٠٣ ـ ١٦٢٥) وشارل الاول (١٦٢٥ ـ ١٦٤٩) فقد كان البرلمان يريد ان يحكم وان تكون حقوقه مستندة الى القانون لا الى احسان الملك ورضاه . واضطر جيمس الاول ان يساير البرلمان لحاجته الشديدة الى المال .

لكن ابنه وخلفه شارل الاول كان اكثر عنادا وصلابة فعندما حاول البرلمان تحديد سلطاته وارغامه على ان يوقع عريضة الحقوق (عام ١٦٢٨) التي تضمنت عدم تكليف اي انسان اي شيء ما لم يقره البرلمان ـ رفضه وظل يفرض الضرائب دون موافقة البرلمان واخيرا حله عام ١٦٢٩ وحكم احدى عشرة سنة بدونه ثم اضطر لدعوته عام ١٦٤٠ كي يمنحه الاعانات المالية لمواصلة حرب الاساقفة (الحرب ضد اسكتلندا) فقدم البرلمان عريضة عدد فيها مفاسد حكم الملك شارل وسعى الى تجنيد جيش وجهز الملك من جانبه جيشا اخر ورفض اجابة مطالب البرلمان وحاول القبض على خمسة من اعضاء مجلس العموم لكنهم هربوا واثاروا الشعب ضده وبدات الحرب اهلية عام (٦٤٢ ـ ١٦٤٥) ثم تجددت مرة اخرى (١٦٤٧ ـ ١٦٤٩) وانتهت باعدام الملك شارل اول في ٣٠ يناير ١٦٤٩ وتولى احد اعضاء البرلمان اليفر كرومويل (١٥٩٩ ـ ١٦٥٨) Oliver Cromwell زعامة البلاد .

عندما عاد هوبز الى البلاد كانت الاضطرابات قد بدات تزداد عنفا فكتب بحثين عام ١٦٤٠ الاول عن الطبيعة البشرية او الاصول الاساسية

للسياسة .. والثاني عن « الهيئة السياسية او اصول القانون » وكلاهما تم تداوله وهو مخطوطة على نطاق واسع حتى جمعا ونشرا عام ١٦٥٠ . وعلى الرغم من ان البرلمان لم يتخذ ضده اي اجراء فقد اعتقد انه من « الحيطة والحذر » (سوف نتحدث عنهما فيما بعد) ان يرحل الى فرنسا حيث ظل في منفاه الاختياري في باريس احدى عشرة سنة ! .

٥ ـ معارك هوبز الفكرية

٢٢ ـ شرع هوبز فور وصوله الى باريس في استكمال فلسفته ففي عام ١٦٤٢ نشر كتابه « في المواطن De cive وبايعاز من الاب مرسن عاد الى تاملاته في علم الطبيعة ، وسرعان ما دخل في نقاش مع ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠ R. Descarts) وكان هوبز قد تعرف بالفعل على اعمال ديكارت وتلقى نسخه من كتابه مقال عن المنهج من سير كنلم ديجبي Sir kenelm Digby عام ١٦٣٧ بعد نشر الكتاب باشهر قليلة(٥٢)

٢٣ ـ وكان نزاعه مع ديكارت اول معاركه الفكرية ، وهو يرجع الى سببين الاول مشكلة الكيفيات الثانوية التي اعتقد كل منهما انه كان اول من اشار اليها . والثاني الاعتراضات التي قدمها هوبز على كتاب التاملات لديكارت .

والقصة تبدا مع وصول هوبز الى باريس قبل نشر تاملات ديكارت التي ارسلها الفيلسوف الفرنسي الاب مرسن لكي يجمع من المفكرين الاعتراضات التي يرونها قبل نشرها بالفعل وقد اعطاها الاب بدوره الى هوبز ليبدي اعتراضاته مقدما . وبالفعل كتب هوبز ستة عشر اعتراضا هي المشهورة في تاريخ الفلسفة باسم مجموعة « الاعتراضات الثالثة » على تاملات ديكارت(٥٣) . ولم يذكر هوبز اسمه لكنه وقعها باسم « رجل انجليزي » ؟ غير انه ارسل مع اعتراضاته الاخرى ورقة حول البصريات نشرت فيها عام ١٦٤٤ في كتاب مرسن عن البصريات ، وهي ورقة كانت

نقدا لكتاب ديكارت عن انكسار الضوء Dioptrique الذي نشر عام ١٦٣٧ . غير أن ديكارت اتهم « الرجل الانجليزي » بانه انتحل افكاره حول الكيفيات الثانوية كالصوت واللون وغيرهما باعتبارها افكارا ذاتية ترجع الى الذات المدركة لا الى الموضوع المدرك ! وهو اتهام لا يحمل من وجهة نظر هوبز الذي كان مشغولا في البداية بمشكلة الحس بالعقل ، فذهب فيلسوفنا الى انه كان اول من قال بهذه الفكرة علنا منذ عام ١٦٣٠ وانه شرح هذه النظرية مشافهة لاثنين من اصدقائه هما « لورد أوف نيو كاسل » و « شارل كافنديش » ! والحق ان ايا من الفيلسوفين لم يكن هو اول من اعلن هذه النظرية وانما صاحبها الحقيقي كان جاليليو الذي عرضها بتفصيل شديد منذ عام ١٦٢٣ في كتابه المحاول Saggiatore فكان الفيلسوفان نخورين اكثر مما ينبغي بهذا الكشف ! ولقد التقى هوبز وديكارت بالفعل في باريس عام ١٦٤٨ (قبل وفاة الفيلسوف الفرنسي بعامين) وتناقشا في سبب الصلابة ، التي اختلفا حولها لكن يبدو ان اللقاء كان سلميا ، وفي السنوات التي تلت كان هوبز يتحدث عنه باحترام فيما يروي لنا جون اوبرى .

والحق أن جانبا من الخلاف بين الفيلسوفين كان يرجع الى اختلاف وجهة نظرهما حول المسائل الدينية : « لقد كانت اراء ديكارت اللاهوتية هي التي لم يستطع هوبز ان يهضمها ، ولم يستطع ان يغفر له ما كتبه دفاعا عن «التناول» وتحول خبز القربان وخمره الى جسد المسيح ودمه ليرضي اليسوعيين وهي فكرة كان هوبز يعلم جيدا أن ديكارت لا يؤمن بها !(٥٤)» فضلا عن أن هوبز كان ماديا ولم يكن يتصور الكون كله الا مادة أو جسم في حالة حركة ، ولهذا لم يستطع ان يقبل ثنائية ديكارت للروح والمادة ، ومن ناحية اخرى فقد كان ديكارت رياضيا بارعا وكان هوبز هاويا في الرياضيات لهذا لم يخف الفيلسوف الفرنسي سخريته من البراهين غير المقنعة التي قدمها في كتابه عن المواطن De cive عام ١٦٤٢ وان اعترف بقدرة هوبز في ميدان الاخلاق رغم قوله ان نظرية هوبز في الطبيعة البشرية ضارة وخبيثة ! ويذهب برانت Brandt في تفسيره

للعلاقة بين هوبز وديكارت الى ان « السبب الرئيسي للعداوة بينهما هو اتفاقهما على نظريتين كانتا اساسيتين في الصورة الميكانيكية الجديدة للطبيعة القول بوجود مادة سامية Materia Subtitis هي وسط متخيل بين الاجسام غير المتماسة وذاتية للكيفيات الحسية ــ ولقد وصل الفيلسوفان الى هذه النتائج حول هذه الموضوعات مستقل كل منهما عن الاخر ، وكان كل منهما وقد صنع نفسه بنفسه على وعي بالمكانة الرفيعة التي يستحقها ومن هنا كانت مشكلة اسبقية اي منهما في هذه الكشوف في منتهى الاهمية بالنسبة لهما على اعتبار ان كلا منهما ينظر الى نفسه على انه مؤسس فلسفة جديدة ويرفض من وعى التراث القديم كله لينطلق من بداية جديدة (٥٥)

٢٤ ــ في باريس ايضا شرع هوبز في معركة فكرية من نوع مختلف وامتدت الى ما بعد عودته الى انجلترا مع جون برمهول John Bramhall اسقف ديري Bishop of Derry الذي كان لاجئا في فرنسا في ذلك الوقت . وبدأ الحوار في منزل صديق الطرفين لورد أوف نيو كاسل » حيث دخل الاسقف وهو ارميني Arminain متحمس فوجد هوبز يتحدث في موضوع حرية الارادة فلمح فيه في الحال خصما بارزا ينكر هذه الحرية واحتدم النقاش بينهما حتى ان اللورد طلب من كل منهما ان يدون افكاره في اوراق قليلة ويلخص هوبز المشكلة شعرا في سيرته الذاتية :

كانت المشكلة ولا تزال ،
انختار بارادتنا ام بارادة الله ،
وكانت مشكلة ناتجة عما تقدم ،
اما هو فقد اتبع المدارس ، اما انا فقد استخدمت عقلي(٥٦) .

واتفق الرجلان على عدم نشر ما دوناه على الورق من افكار وآراء . لكن صديقا فرنسيا لهوبز اراد ان يطلع على ما كتب فوافق فيلسوفنا على ان تترجم

المخطوطة الى اللغة الفرنسية . لكن المترجم (واسمه John Davys of kidwelly احتفظ لنفسه بنسخة من الاصل الانجليزي ونشرها دون علم هوبز بعد عودته الى انجلترا عام ١٦٥٤ . وهكذا شعر الاسقف برامهول انه هوجم علنا في كتاب مطبوع ثم اغفل رايه في الموضوع واعتبر هوبز مسئولا مسئولية كاملة عما حدث فضلا عن انه استشاط غضبا من المقدمة التي كتبها ديفز Davys (المترجم) والتي تضمنت سخرية وهجوما بذيئا على القساوسة ! وبالتالي فقد قام برمهول «بنشر رده على الكتاب لكنه لم يكتف بالمخطوطة الاصلية التي كان قد كتبها في باريس دفاعا عن حرية الارادة وانما نشر كذلك ملحقا هاجم فيه كتاب « التنين » لهوبز وكان قد ظهر بالفعل ـ مبينا ما فيه من كفر وعدم تقوى وفكر حر ! وهكذا نشبت معركة عنيفة استمرت سنوات طويلة كانت معركة « بالكتب » حتى كتب هوبز الكلمة الاخيرة في كتاب لم ينشر الا بعد وفاته عنوانه « رد على كتاب نشره دكتور برمهول عنوانه اصطياد التنين» عام ١٦٨٢ !

ولم يكن « برمهول » أول قسيس يهاجم هوبز لعدم تدينه ففي عام ١٦٤٥ ربما بتأثير نيو كاسل ـ عين هوبز معلما للرياضيات لامير ويلز الذي كان عندئذ في المنفى يسكن في سان جرمان St. Germain في باريس وهو الذي سيعتلي عرش انجلترا فيما بعد باسم شارل الثاني وقد اثار تعيينه تخوفات واسعة من رجال الدين الذين شكوا في أن هوبز قد يفسد الامير بمبادىء الالحاد فقد وصفه روبرت بيلي Robert Baillie بانه « ملحد محترف » ! وان اختياره معلما للامير كان اختيارا سيئا بل في غاية السوء » ! وقال صالحا دعونا نبعد عنه الاشرار ! لهذا كله اضطر هوبز الى التعهد بتدريس الرياضيات للامير لا السياسة ولا الدين !

٢٥ ـ نشر هوبز « التنين » عام ١٦٥١ فاثار ردود فعل واسعة حتى لقد اصبح وجوده في البلاط الانجليزي في المنفى مستحيلا»(٥٧) .. فقد يصعب عليك ان تجد واحدا من البلاط الانجليزي في فرنسا قد اعجبه

هذا الكتاب ، صحيح أن ميله كان نحو الحكم المطلق لكنه لم يبد اي ميل خاص نحو تفضيل النظام الملكي : فقوله ان على المواطن الخضوع للحكومة القائمة مادامت تسيطر على الدولة سيطرة كاملة وحاسمة لتضمن لهم الامن والسلام الداخلي ـ يبدو من ذلك ان هوبز قد تعاطف مع البيورتان Purtainism. اكثر من تعاطفه مع الملكيين مع ان هوبز لم يكن كذلك .

لكن ما دخل البيورتان بالموضوع ، ومن هم اصلا ؟! « البيورتان » او المتطهرون تيار بروتستانتي يعد من اكثر الحركات الدينية خطورة في تاريخ انجلترا ، وقد امتد أثره قويا طيلة قرن كامل ١٥٥٩ ـ ١٦٦٢ ، وظهر هذا الحزب الديني في عصر الملكة اليزابيث واستهدف اساسا اصلاح الكنيسة وتطهير العقيدة الدينية ـ ومن هنا جاء اسمه ـ بالغاء الطقوس والاردية الكهنوتية ونظام الرتب الكنسية . وكان اول قائد عظيم لهذه الحركة هو توماس كارت رايت Thomas Cart wright واصبحت كلمة « بيورتاني » تطلق على كل بروتستانتي في ذلك العصر يريد ان يحيا حياة معتدلة ليس فيها اسراف او تطرف او غلو واصبحت الكلمة مالوفة ومتداولة في القرن السابع عشر .

لكن سرعان ما اعتنق اصحاب هذه الفرقة الدينية مزيجا خاصا من الافكار الاجتماعية والسياسية والاخلاقية الى جانب الافكار اللاهوتية وهكذا شارك اصحابها في الحياة الاجتماعية والسياسية في انجلترا ودخل الكثير منهم البرلمان ورفضوا « حق الملوك الالهي » الذي كان يزعمه الملك جيمس الاول وابنه من بعده شارل الاول وقادوا النزاع بين البرلمان والملك شارل الاول الذي تحول الى حرب اهلية قادها احد اعضاء البرلمان ـ كرومويل الذي كان عضوا فيه منذ عام ١٦٢٨ ـ وانتهت بهزيمة الملك كما قدمنا . وسميت هذه الحركة باسم « قدرة البيورتان » وهي تسمية فيها الكثير من الخطأ ـ بسبب أن معظم خصوم الملك كانوا من البيورتان بينما كان انصار الملك من الكنيسة الرسمية الاسقفية .

نعود الى ظهور « التنين » الذي اغضب الملكيين لكنه لم يكن مؤيدا « للبيورتان » والحق انه اغضب الاطراف جميعا ! فماديته ورفضه لفكرة « النفس » او « الروح » او اي ثنائية في الكون اغضب رجال الدين عموما والانجليين خصوصا في حين ان هجومه في القسم الرابع من التنين المسمى « مملكة الظلام » على السلطة البابوية ، وعلى الكهنوتية وروما عموما اغضب « الجزويت » الفرنسيين والكاثوليك الانجليز ، فعمل « واط مونتاجيو .. Walt Montagu وغيره من الكاثوليك على طرد هوبز من البلاط الانجليزي في منفاه في فرنسا فطرده شارل الثاني عام ١٦٥٢ وعاد الفيلسوف الى انجلترا وكان اذ ذاك في الرابعة والستين من عمره(٥٨) .

٢٦ — وبعد عودة الملكية الى انجلترا كان نقاد هوبز يحلو لهم ان يقولون ان « التنين » قد كتب لتبرير حكم كروموبل ! فقال عنه كلارندن Clarendon انه « خطاب بارع موجه الى كروموبل » وان الفيلسوف كان فيه بعيد النظر وسرت اشاعة لا اساس لها تقول ان كروموبل عرض على هوبز ان يكون وزيرا — والحقيقة كما اعلنها هوبز نفسه ان كروموبل لم يكن حاكما بعد عام ١٦٥١ فالجمهورية لم تعلن الا عام ١٦٥٣ ولم يكن لدى هوبز طريقة لكي يعلم بها ان الجمهورية سوف تعلن وان كروموبل سوف يعرض عليه هذه الوظيفة .. لقد اضطر الى العودة الى انجلترا لان وضعه في فرنسا لم يكن مرضيا ، والحق انه لمن الاجحاف القول بانه الف «التنين» ليؤمن له سلامة العودة الى الوطن ذلك لان الافكار الاساسية في هذا الكتاب كانت قد تشكلت في ذهن هوبز بالفعل في وقت مبكر ربما عبر عنها عام ١٤٦٠في كتابه اصول القانون .

٢٧ — في لندن عاد هوبز الى اهتماماته الهندسية واعتزل في ضيعة أسرة كافنديس منذ عام ١٦٥٣ وبعد عودة الملكية الى انجلترا وكان هوبز شغوفا بأن تعود الفكرة الطيبة عنه الى البلاط . رتب جون اوبري موعدا لهوبز في وقت يكون الملك هناك ، واستقبله الملك استقبالا حسنا وابدى

اعجابه بذكائه وبالنقاش معه ولم يكن متأثرا قط بالاتهامات التي وجهت ضده لاسيما ما تردد عن الحاده . بل على العكس قرر له الملك معاشـا سنويا قدره مائة جنيه استرليني « وان كان جلالته لم يتذكر دائما ان يدفعها » !

٢٨ — سرعان ما اشتبك هوبز في معركة فكرية اخرى كانت خاسرة بالنسبة له منذ البداية لكن عقله الطموح أو « المتهور » صمم على أن يسير فيها حتى النهاية ، واستمرت هذه المعركة اكثر من عشرين عاما حول « تربيع الدائرة » ! . والحق ان النزاع بدأ في البداية دفاعا عن جامعة اكسفورد التي انتقدها هوبز بعنف — وغيرها من الجامعـات الانجليزية في القسم الرابع من « التنين » الذي عنوانه « مملكة الظلام » فهناك شن هوبز هجوما عنيفا على الجامعات واتهمها بأنها « مرتـع للرذيلة والغوايـة » وانهـا « حصن السلطة البـابوية » وفلسفتهـا و « الارسطية » ولم تكن « الهندسة في نظر هذه الجامعات وحتى وقت متأخر سوى سحرا وفن شيطاني » ! وتصدى اثنان من جامعة اكسفورد للدفاع عنها وهما : « جون واليس John wallis » عالم رياضة مـن الطراز الاول واستاذ الهندسة في اكسفورد ثم ســت وورد Set ward اسقف وعالم رياضي ممتاز عمل اولا في كيمبرج ثم عين عميدا لـكلية ترنتي بجامعة اكسفورد عام ١٦٥٩ ، وبدأ النزاع في البداية هادئا : دفاع عن الجامعة من « ورد Ward » عام ١٦٥٤ لكن في العام التالي نشر هوبز « مكتشفاته الرياضية » — ولم يكن له في الرياضة باع طويل فهو مجرد هاو ذكي فحسب ! — نشر هوبز مكتشفاته مع قدر غير قليل من الزهو واستعراض البراعة وذلك في كتابه في الجسم De Corpore الذي ظهر عام ١٦٥٥ فانتهز « جون واليس » الفرصة التي كان يتحينها منذ عدة شهور فأعد ردا هدم فيه براهين هوبز هدما عنيفا ! فبدأت نيران الحرب الفكرية تتصاعد بقوة ، وظهر سيل من النشرات لاينقطع ، ورغم أن كفة هوبز كانت خاسرة . فقد استطاع ان يؤكد افكاره بثبات وعناد جديرين بالاعجاب لو انها أسست على نحو افضل ، ولقد كان من

الجراة بحيث استطاع ان ينقل الحرب الى معسكر الاعداء رغم ما كان لذلك من نتائج سيئة ، كما جر الى المعركة آخرين من امثال روبرت بويل Robert Boyle لكن دون ان يحقق نجاحا افضل .. »(٥٩) . ولم تكن مشكلة تربيع الدائرة « من السخف على نحو ما تبدو عليه الان » . فنفس المشكلة ، شغلت عقولا عظيمة اخرى وعلماء رياضة ممتازين في نفس هذا القرن من امثال جون بل John Pell ولم تحسم هذه المشكلة الا في القرن الثامن عشر عندما ظهر اخيرا استحالة مثل هذه المحاولة »(٦٠) والحق أن المشكلة دخلت فيها عناصر اخرى غير «تربيع الدائرة» فزادت المعركة حدة : من ذلك ما سبق أن ذكرناه من هجوم هوبز على الجامعات ، ومن ذلك ايضا ان الاستاذين « واليس » و « ورد » كانا عضوين في الجمعية التي انشاها الملك تحت اسم « الجمعية الملكية » عام ١٦٦٢ كما كانا عضوين في جماعة البيورتان فازعجهما هوبز بسخريته من « عقيدة البيورتان » أولا ثم باحتقاره لمنهج الاستقراء ثانيا لا سيما بعد ان نشر طبعة معدلة منقحة من كتابه في الجسم De Corpore مع ملحق عبارة عن ست دروس موجهة الى جون واليس » . لقد كانت هذه العوامل الشخصية هي التي جعلت المناقشة تهبط الى مستوى القذف الشخصي من الجانبين(٦١) .

٢٩ – بالاضافة الى هذه المعارك الفكرية التي خاضها هوبز لا سيما في النصف الثاني من حياته المديدة ، فقد كانت هناك اخطار حقيقية تتهدد الفيلسوف في سنواته الاخيرة ، فبعد عودة الملكية استقبله الملك استقبالا حسنا كما تقدم ورتب له معاشا سنويا – لكن هذا « الصلح » احنق رجال الدين الذين كانوا يعتبرون هوبز ملحدا دينيا وخائنا وطنيا لانه عاد في عهد كرومويل ! وكان من السهل عليهم الربط بين افكاره وبين الاباحية الاخلاقية المنتشرة في الطبقات العليا في المجتمع ! ثم جاءت المناسبة القوية عندما انتشر مرض الطاعون العظيم عام ١٦٦٥ ثم الحريق الكبرى في لندن عام ١٦٦٦ وكان الناس يبحثون عن « علة » هذه الكوارث فقدم لهم رجال الدين كبش الفداء : هوبز ! قالوا ان كتبه وما فيها من

الحاد وهرطقة هي سبب غضب الرب ونقمته ومن هنا شكل البرلمان الانلجيزي لجنة لدراسة الكتب الملحدة واعداد قائمة بها وكان كتاب « التنين » على رأس القائمة ولولا تدخل الملك لادين هوبز لا محالة ــ برغم انه عكف في ذلك الوقت على دراسة قانون الهرطقة وكتب عتبا موجزا في الموضوع ! وكان تدخل الملك مقرونا بانذار هوبز بالامتناع عن الكتابة في اي موضوع يثير الراي العام او يمس المشاعر العامة لاسيما موضوع الدين ! وعندما كتب كتابه « بهموث : تاريخ اسباب الحروب المدنية في انجلترا » نصحه الملك بعدم نشره (لم ينشر الا بعد وفاته عام ١٦٨٢) وكتب في نفس الوقت تقريبا : حوار بين فيلسوف ودارس للقوانين العامة في انجلترا نتيجة لقراءته لكتاب بيكون اصول القانون العام (وقد نشر بعد وفاة هوبز ١٦٨١)

٣٠ ــ ويروي لنا جون اوبرى كيف عاش فيلسوفنا السنوات الاخيرة من عمره فيقول انه كان يحيا حياة معتدلة منتظمة غاية التنظيم . يستيقظ في السابعة ويتناول افطاره المؤلف من الخبز والزبدة ثم يقوم بنزهة تأملية حتى العاشرة يدون فيها ما عن له من افكار ثم يكتب هذه الافكار بعد الظهر ويقلب النظر في افضل طريقة يمكن ان يعرضها بها : عندما يخطر بباله خاطر وهو يتمشى كان يسرع بتدوينه ليحتفظ به في ذاكرته الى ان يصل الى حجرته ، فلم يكن خاملا قط ، بل كانت افكاره النشطة تعمل باستمرار ولقد اعتاد ان يكتب بعد الظهر الافكار التي دونها في الصباح والى جانب رياضة المشي اليومي فقد ظل يمارس لعب التنس حتى سن الخامسة والسبعين .. وعندما كان في القارة الاوربية لم يجد ملعب تنس فكان يصعد التلال ويهبط حتى يتصبب عرقا ثم يعطي الخادم مبلغا من المال ليدلكه ! كما كان يحتفظ في مكتبه بمجموعة اغان حتى اذا ما جن الليل وآوى الى فراشه ، واغلق الابواب باحكام ، وتاكد الا احد يسمعه : يبدأ في الغناء بصوت مرتفع لا لحلاوة صوته او عذوبة غنائه بل لصحته : فقد كان يعتقد ان الغناء يفيد الرئتين ويؤدي الى اطالة العمر !» وانتابته رعشة في يديه بدات معه في فرنسا قبل عام ١٦٥٠ وازدادت

معه بالتدريج حتى انه لم يعد يقدر على الكتابة الواضحة منذ عام ١٦٦٥ او ١٦٦٦ « ولقد اصيب مستر هوبز بلون من الشلل او تصلب الشرايين نتيجة للشيخوخة) حتى اصبح يصعب عليه ان يكتب اسمه قبل سنوات من وفاته فكان يلجأ في حالة غياب سكرتيره ــ الى عمل خرابيش على قطعة صغيرة من الورق لتذكره بالافكار التي طرات عليه والتي يزمع كتابتها » (٦٢)

عندما بلغ هوبز الرابعة والثمانين كتب سيرة حياته باللاتينية شعرا ، ثم ترجم الالياذة والاوديسة لهوميروس وهو في الخامسة والثمانين من عمره قائلا انه لا يجد في مثل هذه السن عملا افضل من ذلك : « لعله يصرف خصومي عن حماقتهم الى كتاباتي الجادة فيقفوا على مـــا في الاشعار من حكمة »(٦٣) . وغادر لندن الى آخر مرة عام ١٦٧٥ وهو في السابعة والثمانين ليقضي السنوات الاربع الباقية من عمره مع اسرة كافنديش في ضيعة هاردويك Hardwick مع ارل دفنشر « في الدراسة والتأمل » كما يقول جون اوبري . والغريب أن هذا القلب النابض وبالحياة يكتب وهو في التسعين قصيدة شعر عن الحب و « محكمة كيوبيد »(٦٤) ! مرض في منتصف اكتوبر عام ١٦٧٩ وذهب الاطباء الى انها شيخوخة لا علاج لها وتوفي يوم الخميس ٤ ديسمبر عام ١٦٧٩ عن احدى وتسعين عاما ! وهكذا طويت آخر صفحة في حياة هذا الفيلسوف الكبير قضاها كلها في الدراسة والتدريس ثم في الابداع والانتاج والمعارك الفكرية التي لم تكن تتوقف الا بموت خصومه كما هي الحال مع برمهول أو بموته هو في النهاية ..

مراجـع وتعليقـات :

1 — Richard Peters : Hobbes p. 13 Greenwood Press U. S. A. 1979 .

2 — K. R. Minogue : Introduction to Leviathen P. IV [Everyman's Library Edition] .

3 — John Aubrey : Bref lives P. 226 edited by Oliver Lawson Dick , Aperegrime Book , London 1949 .

٤ ـ كلمة Armada تعني بالاسبانية « المنيع » او « الذي لايقهر » وهو اسطول ضخم يتالف من اكثر من خمسمائة سفينة تحمل على ظهرها ٩٤ الف رجل ارسله فيليب الثاني ملك اسبانيا المتعصب للمذهب الكاثوليكي لتأديب ملكة بريطانيا البروتستانتية اليزابث . وكان قد تزوج من ماري الاولى ملكة انجلترا وعادت انجلترا رسميا عقب وصوله اليها الى المذهب الكاثوليكي لكن الشعب الانجليزي مقته مقتا شديدا فاضطر فيليب الى الرحيل عام ١٥٥٥ عن انجلترا دون ان يتوج ولم يرجع اليها ثانية . وازداد مقته للانجليز لمساعدتهم العصاة الهولنديين ضده ، ولغارة سير فرنسيس دريك F. Drake ميناء قادس Cadiz فاعتزم انزال القصاص بانجلترا واعد لغزوها هـذا الاسطول الضخم المسمى بالارمادا عام ١٥٨٨ ولضرب الاسطول الانجليزي في مضـايق دوفر Dover لكن العواصف وسوء الاحوال الجوية من ناحية ، وبسالة الجنود الانكليز من ناحية اخرى حطمت الاسطول تماما وباءت المحـاولة بالفشـــل .

5 — Thomas Hobbes : The life of Mr Hobbes of Malmesbury Written by himself in a latin poem p.2 Couoted by Mintzin his hunting of leviathamP. I.) .

6 — Ibid

7 — J. Aubrey op. cit . p. 235 .

8 — C. f. S. Mintz the Hunting of Leuiad them p. I .

9 — W. R. Sorley : A History of British philosophy to 1900 - P. 47 Cambridy university press 1965 .

10 — Qoutee by k. R. Minogue : op. cit. Pvi .

11 — Ibid

12 — Ibid

13 — J. Bowle : Hobbes and his Critics P.53 Frank Cass a Co . LTD 1969 .

14 — D. D. Raphael : Hobbes : Morals and politics p. 9 George Allen - London 1977 .

15 — John Aubrey : Brief Lives p. 235 .

16 — S. Mintz : The Humniy of Leviathan p. E.

17 — Felix Marti Ibanez : Toles of philosophy p. 145 (Clarkson N. Y. 1967) .

18 — J. Aubrey op. cit p. 226 .

19 — Ibid

٢٠ ــ نوع من ورق اللعب . وقارن في هذه القصة جون اوبري ص ٢٢٧ ورفائيل في كتابه عن هوبز ص ١٠ وبطرس ص ١٣ .. الخ الخ .

٢١ ــ قارن المقدمة التي وضعها مينوج K. R. Minogue لنشرته لكتاب التنين P. V وكذلك جون اوبري في كتابه السالف الذكر ص ٢٢٧ .

22 — J. Aubrey . op. cit . P 228

23 — S. Mintz : op. cit . p.2

٢٤ ــ قارن في ذلك كله جون اوبري في كتابه السالف الذكر ص ٢٢٨ .

٢٥ ــ نفس المرجع في نفس الصفحة .

٢٦ ــ مجموعة مؤلفاته الانجليزية التي نشرها سير مولز ورث المجلد الثالث ص ٦٦٩ ــ والحق ان هوبز شن على الدراسات الفلسفية في الجامعات الانجليزية حملة بالغة العنف وكانت سببا في جلب العداء عليه من اساتذتها يقول مثلا بالنسبة لدراسة الفلسفة .. كان ارسطو اليد الطولى في الجامعات ، ولهذا فان هذه الدراسة لم تكن دراسة حقيقية للفلسفة وانما كانت دراسة للارسطية فحسب ! المجلد الثالث ص ٦٧٠ ــ ويقول ايضا اما بالنسبة للهندسة فقد ظلت حتى وقت قريب لا مكان لها في جامعاتنا على الاطلاق .. ولو ان شخصا قد توصل بعبقريته الخاصة الى شيء من الكمال الرياضي لقيل عنه انه ساحر ولقيل عن

فنه انه فن شيطاني ! المجلد الثالث ص ٦٧١ « .. وحتى نهاية عهد هنري الثامن ظلت الجامعات تؤيد سلطة البابا ضد سلطة الدولة .. ولو قيل ان الجامعة لم تكن هي صاحبة مثل هذه النظريات الزائفة لقلنا انها مع ذلك لم تعرف كيف تغرس نظريات صحيحة في نفوس طلابها .. » المجلد الثالث ص ٣٣٦ – ٣٣٢ .

27 — S. Mintz : The Hunting of Leviathan p.2 .

28 — Ibid , p.3 .

29 — Ibid

٣٠ – قارن مايقوله هوبز عن«احترام الزمن الغابر»في التنين، المجلد الثالث من مجموعة مؤلفاته ص٧١٢ وقارن أيضا المجلد الرابع ص ٤٥٦ – ٤٥٧ .

٣١ – قارن في أسرة كافنديش بصفة عامة .

The Dictionary of National Biography . Founded in 1882 by Georg smith ed. by Leslie stephen vol . 3 oxferd univ-city press 1917 .

32 — R. Peters : Hobbes : p. 15 .

٣٣ – الارمينانية .. Arminianism مذهب بروتستانتي أسسه عالم اللاهوت الهولاندي ارمينيوس (١٥٦٠ – ١٦٠٩) Arminus ليعارض به مذهب كالفن Calvin وينتقد تعاليمه لاسيما فيما يتعلق بموضوع القضاء والقدر – وهو يذهب الى امكانية خلاص البشر جميعا كما انه يدافع عن حرية الارادة ، وكان هـذا المذهب موضوع حديث الطبقات المثقفة في انجلترا واوربا ابان القرن السابع عشر .

34 — J. Aubrey : op cit . p. 236 .

35 — R. Peters : Hobbes : p. 15 .

36 — Ibid

37 — J. Aubrey op . cit p. 229 .

38 — J. Aubrey op. cit p. 229 .

39 — J. Abrey op. cit p. 118 .

40 — George Catlin : The Story of the political philosoples p. 227 - Tudor publishing Co. N. Y. 1947 .

41 — W. R. Sorley : A History of British philosophy to 1900 - p. 49 .

42 — D.D. Rophael : Hobbes ; P. 11
43 — M. Oakeshott , op. cit. p.2 .
44 — K. R. Minogue : op. cit. p.V .
45 — Ibid
46 — W. R. Sovley : op. cit. p. 50 .
47 — T. Hobbes : Leviathan p. 77 (Fontana) English works vol . 3 p. 23 - 24 .
48 — Ibid
49 — Ibid
50 — Thomas Hobbes English works vol . I p. VIII .
51 — T. Hobbes : Eng . works vol . 2 p. XIX .
52 — S. Mintz the Hunting of Leviathun p. 11 .

٥٣ — كان ديكارت قد ارسل كتابه التأملات الى عالم هولندي من علماء الدين يدعى كاتروس Caterus ثم ارسله الى الاب مرسن مع اعتراضات كاتروس وردوده عليها (وسميت هذه المجموعة باسم الاعتراضات الاولى) . وجمع مرسن اعتراضات من مختلف اللاهوتين سميت بالاعتراضات الثانية ، وكانت اعتراضات هوبز هي مجموعة الاعتراضات الثالثة .

54 — R. Peters : Hobbes p. 28 .
55 — F. Brandt , Thomas Hobbes , Mecanical Lonception of Nature , ch. IV .
56 — T. Hobbes . Life , p. 14 (S. Mintz op. cit. p. 11) .
57 — Lee Mc Donald , Westen political theory p . 302 .
58 — S. Mintz : The Hunting. - p . 13 .
59 — W. R. Sovley op. cit. p. 56 .
60 — S. Mintz op. cit. p. 8 .
61 — R. peters : Ency . of philos . (art Hobbes) .

٦٢ — راجع في ذلك كله جون اوبري ص ٢٣٤ — ٢٣٥

63 — T. Hobbes : English works , vol 10 p.x .

مازق النقد الجديد

نبيل سليمان

ثمة اكثر من صوت في الحركة النقدية يردد الدعوة الى النقد الجديد، خاصة في العقد الماضي. فأدونيس يتحدث عن قراءة النص بذاته، وعن محاولة تقديم نسيج نقدي يحتضن اعظم قدر من نسيج النص . وكمال ابو ديب يتابع هذا الحديث الى نهايته فيجهر بالبنيوية بديلا نقديا منقذا ووحيدا(١). وبينهما تبدو خالدة سعيد ، اذ تردد الدعوة النظرية

(١) كنت قد قمت بدراسة النتاج النقدي لادونيس في المعرفة كانون الثاني ١٩٨١ ، كما قمت بدراسة النتاج الذي قدمه كمال ابو ديب في السفير ١٩٨٠/١٢/٢١ ، وبالنسبة للاخير ، ينبغي التشديد هنا على انه وحده يمثل بجدارة المنهج البنيوي ، من بين النقاد السوريين الذين ياتون على ذكر البنيوية ، فتراهم يتوقفون عند حدود الدعوة النظرية الى الافادة من شتى المناهج ، او يقدمون تجليات عملية ساذجة للبنيوية ، وهذا نادر جدا على كل حال .

الادونيسية وتنوع عليها ، فيما تغلب البنيوية على نقدها التطبيقي . اما خلدون الشمعة فيبدو في سياق هذه الدعوة رجعا ادونيسيا ، مع انه لا يعدم بعض التفاصيل المميزة .

واذا كانت تلك الدعوة بأصواتها المذكورة ـ بالطبع ثمة اصوات اخرى خارج سورية ـ تؤكد الواقع النقدي المأزوم ، فانها ايضا ـ بل بداية ـ تستدعي التدقيق في سلسلة المآزق التي تكتنفها وتنطوي عليها ، من الناحية المنهجية او الاجرائية أو الايديولوجية . ان ازمة الواقع النقدي ، وتنطع دعوة (النقد الجديد) لها ، يؤكد ان ضرورة التمعن في تلك المآزق ، وهذا ما ساحاوله هنا من خلال النتاج النقدي الذي قدمه خلدون الشمعة هذه المرة .

تتصدر نتاج الشمعة محاولة نقد النقدالادبيالمحلي والعربي،في سياق تمهيد الدرب امام الدعوة الى البديل . ففي كتابه (الشمس والعنقاء)(١) يحاول رسم لوحة سريعة للنقد الادبي في سورية بعد الاستقلال . ولايكاد يتوقف باناة الا امام الجهد النقدي الذي قدمه صدقي اسماعيل ، وهي الوقفة التي ستتكرر في كتابه التالي (المنهج المصطلح)(٢) ، حيث درس (القيمة) لدى صدقي اسماعيل ، آخذا عليه اهماله دور المثاقفة في مفاقمة احساس المبدع بالاغتراب ، ومبررا له وسطيته في الدعوة للحداثة كاستمرار للتراث ، برغبته الوحدوية القومية .

ولقد سعى الشمعة في كتابه الاول ايضا الى نقد النقدالادبيالعربيمن جهة ، والى التنظير للنقد والناقد من جهة ثانية . ولعل جهده في ذلك ان يكون اهم ما في كتابيه التاليين : المنهج والمصطلح ، والنقد والحرية(٣) .

---

(١) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، وقد عرضت له في كتاب النقد الادبي في سورية ، الجزء الاول ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٧ ـ ٢٩ .

(٢) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٧ .

(٣) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٩ .

ففي اولهما ، ومن خلال بحث : ازمة المنهج في النقد العربي المعاصر ، بلور هذه الازمة بالعجز « عن تمثل نظام او تكنيك للتعامل مع المبادىء او النظريات التي تطبق على العمل الادبي ، نظام يدنو من المنطق العقلي ولايبارح الحساسية الفنية » (ص ٥١) . كما عد ازمة النقد الادبي في نظرية الادب (مدى استقلالية النقد عن العمل الفني — النقد علم ام فن — العمل الفني يسبق النظرية ام العكس — علاقة النقد بمناهج العلوم الاجتماعية) ، وفي رأس مظاهر ازمة النقد حدد الشمعة : التعميم ، وقال : « وعندما يلجأ النقد الى لغة التعميم فانه يؤكد بذلك انه ليس لديه ما يقوله » (ص ٥٢) . أليس قول الشمعة هذا بدوره ضربا من التعميم ؟ لاريب ان التحليل الملموس هو الخطوة الواجبة الاولى ، ولكن بعد انجاز هذه الخطوة ، بكل تفاصيلها وتطبيقيتها ، تاتي الخطوة التالية، خطوة الاستنتاج ومحاولة رفع المحصلة الى المستوى الاشمل ، ان كان فيها ما يبرر ذلك ان ملاحظات الشمعة هذه حول النقد الادبي العربي المعاصر تنطلق من النماذج التي درسها ، واغلبها يعوّل على الماركسية ، وهو يعممها على ذلك النقد بسائر مافي الوحنه ، وهذا هو بالضبط الخطا في التعميم . ان التفاصيل في النقد — وسواه — هامة حقا ، كما يؤكد الشمعة نفسه ، ولكن هذا لا يغني عن التعميم المؤسس على مقدمات كافية ، وليس كما فعل هو بصور النقد العربي المعاصر . فقد اخذ مثلا على جل هذا النقد : الواحدية المنهجية وهي تنظر للعمل الفني باعتباره ظاهرة طبيعية لافنية(١). وانطلق — مرة اخرى — في ذلك من نماذج تعوّل على الماركسية (محمد مندور — حسين مروّة — محمود امين العالم — رجاء النقاش) واضاف : النويهي ، فراى ان احد مزالق منهجية اولاء النقاد انها تتصل بنظريات لم يتم اكتشافها من خلال الادب ، بل من خلال النظريات النقدية والانسانية . وبالنسبة لمحمود امين العالم خاصة، يحمل الشمعة عليه لان اهتمامه لم يتوجه الى (الشكل) قبل كتابه

(١) في كتاب النقد والحرية سيجزم الشمعة ان الادب العربي لم يدرس بعد كفعالية تدل على وجود الحياة العربية ، وتتجاوز حدود الطبقة واللون الى رحاب الانسانية !

(تأملات في عالم نجيب محفوظ) ، مما يستوجب شطب ما قدمه قبل هذا الكتاب ! ولكن الشمعة نفسه يبرر للعالم صنيعه بطبيعة النتاج ذي الشكل الضعيف ، فلماذا اذن هذه الدعوى الى الشطب ؟ هل كان على العالم ـ ان صح تبرير الشمعة له ـ ان يتجاهل طبيعة النتاج ويمارس ما مارسه مع نتاج آخر ذي طبيعة اخرى ، ليقع بالتالي في مغبة اصطناع نقد مفارق لطبيعة النص؟ انالشمعة فيبحثه: منطلقات فيتقييم الاتجاهات الادبية المعاصرة ، في كتابه هذا (المنهج والمصطلح) يسجل على نقد فترة الخمسينات ـ حيث قديم العالم المطلوب شطبه ـ سيطرة نقد الموضوع عليه ، لان المبدعات كانت بسيطة الشكل ، فهو يكرر ويعمم تبريره للعالم، ومع ذلك يرفع على الرجل دعوى الشطب ، ودعوى اهمال الشكل ، بالحيثيات التي نقضها بنفسه .

* * *

من نقد النقد الادبي محليا وعربيا يتقدم الشمعة الى محاولة تقديم البديل النقدي ، داعيا الى النقد الجديد . مجددا اياه على انه استقصاء وسبر وتحليل وتقويم المبدعات من خلال شروط الشكل والجنس الفني الذي تنتمي اليه . وهذا النقد هو ايضا حركة نقدية تعتبر النص مستقلا اطلاقا ، وحركة تستخدم الموضوعية في الفن بهدف اكتشاف القيمة الداخلية للادب ، حركة تؤكد على قيمة القارىء الجاد(١) الذي يدرك الشكل دون الاتكاء على عناصر غير ادبية .

وقد ذكر الشمعة في مقدمة (الشمس والعنقاء) بصراحة اكبر انه سيحاول « الاسهام في بلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي في النقد الاوروبي الامريكي » (ص ٩) . ولكن هل ظل الامر

(١) في موضع آخر سيتقفى الشمعة اليوت في تفضيله التوجه الى القارىء الذكي / جمهور الفنان المتخيل الذي لا وجود له كما يعبر .

لديه حقا في اطار التفاعل ام انه غدا نسخا ، لا يتميز بالتالي ، عما يأخذه على النقاد الذي ينسخون ــ ان صح قوله ــ التجربة الماركسية في النقد(١) ؟

فيما عدا الحاح الشمعة على شروط الشكل والجنس الفني ، مقابل ثورة ادونيس على الاجناس الاشكال ودعوته الى الكتابة ، فان دعوة الشمعة الى النقد الجديد ليست سوى صدى آخر لدعوة ادونيس ، مقاربة في ذلك دعوة خالدة سعيد وكمال ابو ديب ، وان كان لكل ما يميزه . ان الجوهر الشكلاني قائم في الجذر الادونيسي وفي تجلياته لاصدائه ، وبالطبع ثمة تفاوت وتلوين ما بين الاصل والفروع .

يسوق الشمعة تعاريف عديدة للنقد الادبي ، فهو فن تعريف وتفسير العمل الادبي ، ومحاولة نظامية منضبطة للحكم على المبدعات الفنية ، وهو ادراك للقيمة الجمالية يستند اصلا الى الحساسية الفنية ، وهو بحث خلافي ، وصورة لاثارة الشعور باليقين ، وليس تقديم برهان علمي . واخيرا ، فالنقد الادبي فن يستخدم العلم ، يبدأ بالطباع شخص يعقب المسح الاول السريع لارضية العمل الادبي ، وتقوده الحساسية الفنية ، ثم يأتي تبرير الاستجابة الكلية للعمل . وفي كتابه الاخير (النقد والحرية) يكرر الشمعة هذه التعريفات التي ساقها منذ كتابه الاول ، متكئا دوما على لورانس .

هذه التعريفات تتمحور حول مهمات التفسير والتقويم عبر مراحل الانطباع والتعليل . والناقد يحدد في معرض آخر مهمات

(١) المشكلة لدى النقد الماركسي يحددها الشمعة « تكمن في كيفية تحويل العروض الوصفية للمبدعات الى احكام قيمة » (الشمس والعنقاء ص ٥٥) . ويرى في ذلك محاولة مستحيلة ، لان دور المساعد الذي تقوم به العلوم الاجتماعية في النقد دور محدود ومشبوه دوما ، الا انه لا يلبث ان يعول على هذا الدور في الكشف عن اصول المبدع ، فاين ذهبت اطلاقيته لمحدودية ومشبوهية هذا الدور ؟

اخرى للنقد ، في راسها الاسهام في بلورة موقف القارىء يماثل موقف الناقد(١) ، وينفي ان يكون من مهمة النقد بلورة معرفة تتصل بعمل فني . ولكن الناقد فيما بعد يرى ان النقد متى ماحقق طموحه بلغة مركزية خاصة به ، فان بوسع هذه اللغة الكشف عن معرفة ادبية ، لا اجتماعية ولا تاريخية ، وان كان لها تفسيرها الاجتماعي والتاريخي (٢) . وهكذا يضعف ــ ان لم ينقض ــ الناقد ماسبق ان نص عليه ، ولسوف يتابع هذا الصنيع عما قليل ، حين ينص على ان المهمة الاساسية للمنهج النقدي هي اكتشاف التجربة الفنية المنفردة للمبدع و « اكتشاف المعرفة ، شئنا ان ندعوها بالمعرفة الادبية المحضة ، اوالمعرفة السياسية او المعرفة الاجتماعية معبرا عنها بطريقة فنية » .

يحدد الشمعة اصعدة العملية النقدية على النحو التالي : النظري (مقومات التقويم) / التطبيقي (الاداة والتقنية) / التاريخي (وضع العمل في سياقة ، صلته بالعصر والمجتمع) . ان النقد التطبيقي بحسب الشمعة هو نقد الشكل فقط ، وهنا نرى الشمعة يتطرف في الشكلانية ابعد مما ذهب اليه ادونيس وخالدة سعيدة ، بل وابعد من البنيوي كمال ابو ديب ايضا ، ضاربا بذلك على تاريخية النقد التطبيقي بأكملها ، ومن الطريف هنا ان نرى كيف يحدد الشمعة انواع النقد الادبي :

١ ــ النقد الشكلي : ويدرس النص من خلال شروط الجنس الذي ينتمي اليه . (لسنا ندري ما ان كان ذلك يتم بمعزل عن الوظيفة ، ام معتبرا اياها ؟) .

---

(١) في كتاب النقد والحرية يذهب الشمعة الى ان واجب الناقد الاتجاه الى الكاتب قبل الاتجاه الى القارىء (ص ١٩٩) . ان الاولويات تتناقض داخل الكتاب الواحد ، فكيف بها في كتابين ؟ على الرغم من ان الفاصل الزمني بينهما لا يتعدى خمس سنوات ، فهل هذا هو التطور السريع ، ام انها جزافية التنظير ومجانسته ؟

(٢) قارن : الشمس والعنقاء : ص ١٤ ، ٥٧ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٠ .

٢ ــ النقد الشكلي الانفعالي : ويحتفي بالشكل بمعزل عن الوظيفة .

٣ ــ النقد العملي : واساسه تحليل النص الى عناصره الاولية ، الى اجزاء متواشجة لا متتابعة (عناصر واجزاء الشكل ام الموضوع ام المضمون) ويرى الشمعة انه لاتنفع في هذا النقد كثيرا القواعد المستنبطة من المبدعات اذ على الناقد ان يهتم بما تقدمه المبدعات الجديدة من قواعد متميزة ، مما يقود الناقد الى ان يكون حرباء تتلون بلون النص . ان دعوة الشمعة تجعل الناقد حرباء حقا ، ولكن ليس بمعنى مراعاة احوال ومقتضيات كل نص ، بل بمعنى التملص من ادنى حد للانضباط يمكن ان يقدمه تاريخ الابداع والنقد ، بفضل ذريعة الاستقلالية المطلقة للنص .

٤ ــ نقد الموضوع : اي دراسة الفكرة بمعزل عن تحققها الفني ،وسوف يسمي الشمعة ذلك بالنقد المضموني ، مثلما فعل الشكلانيون الاخرون ، مما يدل على اضطراب فهمه للموضوع والمضمون والفكرة (١) .

٥ ــ النقد التقويمي : الاضاءة والتفسير ، ثم الحكم والتقويم .

٦ ــ النقد النصي : النقد فعالية مستقلة والنص المنقود كذلك .

٧ ــ النقد الانشائي : وهو يعاين العمل في ضوء عناصر مستمدة من خارجه (انظر فيما سيلي المنهج التركيبي الخارجي) .

٨ ــ النقد الانطباعي : واساسه الذوق .

٩ ــ النقد المنهجي : وهو يبرر مايقدمه بمحاجة عقلية ذات ضوابط .

فالعلاقة بين رقم ١ ــ ٢ ــ ٣ ــ ٦ ؟ اهي تنويعات على اللحن الشكلانية ثم اليس رقم ٨ عتبة لكل خطوة نقدية تالية ؟ وما العلاقة بين رقم ٤ ــ ٧ ؟

---

(١) يقول : « ان (الموضوع) هو المفهوم المجرد الذي يصبح متجسدا من خلال التعبير عنه من قبل البطل او الحدث او الصورة في العمل الفني » المصدر السابق ص ١٠٠ ، وفي ص ١١٤ يسوق الشمعة ما هو اكثر صراحة في دلالته على (خلطه) بين الموضوع والمضمون والغرض .

ثم اليس رقم ٩ عتبة اية جدية نقدية ؟ ورقم ٥ اليس غاية كل جهد نقدي؟ ان الشمعة لا يكلف نفسه عناء تمحيص مايرسل ، فهو يرسل وكفى . ومرد هذه الكفاية المتوهمة هو الاعجاب لا الاكتفاء الذاتي ببهلوانيـة المفردات المستوردة واللعب بها . هذا مايظهر ايضا حين يحدد المناهج على النحو التالي :

١ ـ المنهج التحليلي : ويحلل النص الى عناصره الاوالية دارسا كيفية اتصالها وتحقق وحدة النص ـ قارن مع النقد العملي والنقد الشكلي فيما سبق . ان الناقد يسمي النقد المتبع لهذا المنهج بالنقد الداخلي ، والان لاحظ ، سواء بالنسبة لما تقدم ، ام بالنسبة لسائر ما سيلي ، انشائية المصطلحات على حساب علميتها . لاحظ ترادفها الدلالي وتداخلها احيانا.

٢ ـ المنهج التركيبي : وهو يحاول تحديد موقع العمـل من اطاره التاريخي والاجتماعي والثقافي ، ولا يستجلي اي تفسير لحقيقة العمل نفسه، ويفضي الى (المنهج السلطوي) ، اذ يقدم ما يقنع بالاعتماد على مناهج العلوم الاخرى ، ويأخذ بالقواعد والبراهين والمعايير بين الخطأ والصواب ، فيما لايقدم ذلك كله في النقد الادبي غير حدود خلافية قائمة ـ قارن مع رقـم ٣ ـ ٥ ـ ٧ ـ ٩ فيما سبق ـ . ان الناقد يسمي النقد المتبع لهذا المنهج النقد الخارجي ، وهو لا يلبث ان يؤكد : « ويكاد من المتعذر القـول بأن منهجا معينا في النقد يفند منهجا آخر »(١) ، ذلك ان كل مايمكن قوله بحسب الشمعة ـ ومثلما مر بنا منذ قليل ـ انه يوجد منهج تال او سالف فاذا كان الامر كذلك ، فلماذا هذه الحملة على المنهج التركيبي ، وبالتالي على مايتصل به بنسبة او اخرى من النقد التقويمي والانشائي والمنهجي والموضوعاتي؟ وفيما بعد : على النقد الايديولوجي خاصة ؟

٣ ـ المنهج التاريخي : وهو اقرب الى تاريخ الادب منه الى النقـد الادبي . وقد سمى الشمعة هذا المنهج في موضع آخر من كتابه الشمس

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١ .

والعنقاء بالمنهج النسبي الذي يعيد النص الى رحمه التاريخي ، وهكذا عاد فخلط هذا المنهج بسالفه التركيبي ، مستثيرا الرحمة على المصطلحات والمنهجية والنقد جميعا .

٤ — المنهج النفسي : وهو كالتاريخي ، يبالغ في دراسة العوامل المحيطة بظاهرة الابداع ويهمل النص غالبا . لماذا لم يقرب هذا المنهج اذن الى المنهج التركيبي ؟

٥ — المنهج البلاغي : يداخل الناقد بين المنهج البلاغي والنقد البلاغي مثلما فعل بالنقد الخارجي والمنهج التركيبي ، وبالمنهج التحليلي والنقد الداخلي . وهو يوضح ان هذا النقد لايتناول المبدعات من خلال خصائص الاجناس والشكل .

٦ — المنهج التفسيري : وهو اعادة بناء الرؤية ، ويفرض نفسه في حالة النص الثري . الشمعة هنا يعرض مذهب ولسن نايت ، حيث يفترض نسيان الحقائق، وتذكر نوعية التجربة فقط، ويقوم هذا المنهج على الانحياز الى الحس الفني قبل الاخلاقي ، ويأخذ بالتأويل الميتافيزيقي بدل الاخلاقي ويذهب الشمعة الى ان هذا المذهب يطبق على الاعمال التي لم تعد عظمتها موضع نقاش . اما كيف تغدو هذه العظمة كذلك فلا احد يدري . اليس النقد الادبي خلافيا ؟ من ناحية اخرى تتلامح في هـذا المنهـج الصـورة الادونيسية قوية ، والتي سبق ان الحنا الى جذورها الاوروبية الامريكية فليس الامر وقفا على ولسن نايت .

٧ — المنهج العملي : عد الى النقد العملي .

٨ — المنهج النوعي : ويشمل معظم كتب وموسوعات تشريح المذاهب الادبية ؟ .

٩ — المنهج البيولوجي : ويعامل النصوص بطريقة عالم الاحياء في المخبر (عزرا باوند)(١) .

---

(١) سوف يعول الشمعة على باوند كثيرا ، فيحسن التتلمذ عليه في التعالي على الجمهور والخوف منه ، ويسيء التتلمذ فيما يتعلق بالصورة الشعرية .

بعد هذا التحديد لانواع النقد ومناهجه ، والقائم على نزعة مرضية في التصنيف والاستعراض والانشائية ، يحدد خلدون الشمعة مهمة الناقد ، مقاربا ادونيس اكثر فاكثر ، فيقول : « والناقـد لا يجـوس القصيدة تحريا لحقيقة يؤكدها العمل الفني وانما هو يقوم مدى قدرة الفنان على التعبير عن حقيقة فنية »(٢) ويردف في موضع آخر : « ولعله ليس من وظيفة الناقد الادبي ان يتساءل عما اذا كان من الممكن استقراء صورة شخصية عادلة لمجتمع ما من خلال استقراء نماذج ادبية تجريبية لما يبت بقيمتها بعد »(٣) . وفي نهاية كتابه الاخير (النقد والحرية) يقيم مهمة الناقد على اسس من التحليل والتصنيف والتقويم (ص ١٩٨). وفي هذا الكتاب ايضا يحدد مراحل العملية النقدية بما يلي :

١ — التمييز : وبعده محل العملية النقدية ودلالتها كلها . وهو يعني تحديد جنس العمل ويرى الشمعة ان الموضوع الاساسي المطروح امـام النقد العربي المعاصر هو تمييز جنس العمل المنقود ، اي نقد الشكل . من جهة اخرى ، بلغ الناقد على عدم حبس الكاتب بنظرية الاجناس — متابعا ادونيس على استحياء في دعوته الثورية الى مفهوم الكتابة — ولكن ماذا نفعل بمرحلة التمييز (مرحلة محك ودلالة النقد) اذا خرج النص على حرمة الاجناس ؟ الا تتابع النقد فيه ؟ ان الشمعة لا يتجشّم عناء الخوض في هذه المسألة المترتبة بكل أهميتها وحتميتها على كلامه في الجنس والشكل والمرحلة الاولى في العملية النقدية : التمييز . واخيرا : فمادام الشـمعة يشدد على الوظيفة الاستكشافية لمفهوم الجنس الادبي ، فاين هو الانسجام بين هذه الوظيفة ومعها مرحلة التمييز ، وبين حميته في رفض النصوص الرديئة ، قبل ان يتكلف مشقة استكشافها او تمييزها ؟

٢ — التقويم : ويشمل وصف العمل وتحليله والحكم عليـه ، وفق معايير جمالية او ايدلوجية جمالية .

(٢و٣) الشمس والعنقاء ص ، ٢٣ ، ص ٩٠ .

٣ ـ التاريخ : ويحدد موقع العمل كما يجعل حصيلة العملية النقدية .

ان الشمعة يبرر أزمة النقد بأزمة النصوص ، ويوصي بالتالي في فقرة (وصية نقدية) من كتابه الاخير (النقد والحرية) بعدم التعرض للاعمال الرديئة . وهذا ما يعيدنا من جديد الى اشكالية التمييز التي اكتفى بذكرها دون أن يحاول مقاربتها . فاذا لم يجرب الناقد مرحلة التمييز فكيف سيحكم بالرداءة او الجودة ؟ وهل يكفي الانطباع الاول السابق لمرحلة التمييز ؟ فان كان الامر كذلك ـ وحديث الشمعة عن التمييز لا يأتي على ذلك التنبه ـ فهل يعني ذلك اننا نأخذ بالنقد الانطباعي او الذوقي او التأثري وحسب ؟

على هذا النحو ينقد خلدون الشمعة النقد العربي المعاصر ويقدم بضاعته في طبيعة النقد الادبي ومناهجه ومهماته ، كيما يشيد البديل النقدي الذي يسعى اليه . ولكن ليست تلك بضاعة الناقد جميعا ، فماذا لديه ايضا ؟

* * *

لنشر قبل الاجابة على ذلك الى ظاهرة التكرار فيما بين كتب الشمعة الثلاثة ، والذي يكاد أن يكون تكرارا حرفيا احيانا ، وهي الظاهرة التي يمكن ان نقرأ فيها محدودية وادقاع المحاولة النظرية التي يجهد كيما يوحي بهولها . ففي كتابي : الشمس والعنقاء ، والنقد والحرية نرى : الموسيقى والرقصة : الشكل والمضمون/ التمييز كمرحلة اولى من النقد/ شرح الشعر : نثر الابيات/الغموض والابهام/الواقعية والاسمية، تتكرر هذه في كتاب المنهج المصطلح ايضا/الاعادة والاستعادة/مراحل تطور القصة السورية/حصول الناقد على اعتراف من الكاتب : جورج طرابيشي ونجيب محفوظ/تحصيل الحاصل الاديب قريب المدى والادب بعيد المدى وفي كتابي المنهج والمصطلح ، والنقد والحرية نرى : حكاية الطفل الاصم والبيانو والمعلم هرطقة التذوق ./الجرح والقوس / قصة تشيخوف عن

القط والفار/صناعد النقد/المغالطة التاريخية /الاستهواء/المشعل والصولجان/المفاضلة والمقارنة تعريف الثقافة/حدود في النقد .

والان ، ماذا في جعبة الناقد ايضا ؟ ماذا يقول في الادب ، او الايديولوجيا ، أو الشكل ، او الصورة ، او الحساسية ، او الواقعية، او الحداثة ، أو الحركة الادبية العربية ... ؟ اننا نقرا في كتابه النقد والحركة : « الادب فعالية حضارية تبرر نفسها بنفسها » (ص ٢٢) ونقرا ايضا : « ان الادب يوجد من أجل التجربة النفسية ومن اجل نفسه » (ص ١٣٩) فيفتح الناقد بذلك الباب على البرجماجية في الادب ، ولكنه يقول ايضا : ان الادب وظيفة جوهرية من وظائف المجتمع وتعبير عن سريان نسغ الحياة فيه . وفي كتاب الشمس والعنقاء كان قد شدد على ان الادب مؤسسة اجتماعية ، وعلى ان ظاهرة الفن عامة هي جماع ظاهرة الحياة الانسانية والسلوك الانساني (ص ٩٨) ؛ وهكذا يسحب الناقد من يدنا دعوى البرجماجية ، ولكن اهو يفعل حقا ذلك ؟ انه لا يلبث ان يؤسس على اقراره بطبيعة الادب الاجتماعية انه من المتعذر تحديد وظيفة محددة للفن والادب في مجتمع ما ، فمثل هذا التحديد يعني لديه تحجر المجتمع ، ويردف انه مادام المجتمع يتبدل ، فان التبدل والتطور حاصل في وظيفة الادب ايضا ، اما كيف يتمنطق ذلك ويسوغ ويجتمع في هذه المنظومة الغرائبية ، فسره في تجهيل القارىء وتجاهله وفي الجهل ايضا ، وهو ما يترتب على افتقاد ابسط صور المنطق والاتساق الفكري والتعبيري . ان الشمعة يتعلل كالشكلانيين الآخرين بالامية المتفشية في المجتمع ليشطب على وظيفة الادب وبعدها نفاقا يرتبط بالمناسبات وعلى ذلك ، فالادب لا يتوجه الى قارىء معين ، لان القارىء دائب التغيير . ويتساءل عما اذا كان عدم وجود قارىء منتفع الان بالقصة يجعلها غير نافعة . اننا امام نسخة اخرى لاحد تجليات العدمية ، فقارىء المستقبل ينجبه بلا ريب رحم الحاضر ، ومن تنبتر جذوره مع حاضره لا مستقبل له .

والشمعة يحصر جدوى الادب بالادب الدعائي المباشر ، اما الادب البعيد المدى « ادب الديمومة الذي يتجاوز الزمان والمكان » (١) فانه في الازمات المصيرية الكبرى يقف وظهره الى الحائط بلا حول ولا طول . ولكن هل وقف كذلك حقا ادب تولستوي واهرنبورغ وباربوس وحكمت ونيرودا ومحمد ديب واللعبي والجواهري واحمد فؤاد نجم وسواهم وسواهم . . ؟ ان الشمعة يحرم على الادب ان يعبر عن الفترات الانتقالية بحجة ضرورة انفصال الكاتب عن الحدث مؤقتا كيما ينضج في واعيته . ولكن ماذا نفعل حين تستمر الفترات الحرجة خمس سنين او عشرا او عشرين ؟ كم طالت الفترة الحرجة للحرب الجزائرية ؟ والفيتنامية ؟ وكم طالت وستطول الفترة الحرجة الفلسطينية ؟ ان الشمعة لايرى اية حاجة في المعركة للادب ، بيد ان تجارب الشعوب جميعا تثبت عكس ذلك ، الا اذا كان مفهوم المعركة لدى الناقد هو نفسه مفهوم المعارك العربية الاسرائيلية الخاطفة !

لقد ردد الشمعة تعريفه الشكل في كتابه الشمس والعنقاء على انه وسيله ناجعة لغاية اخرى ، وليس غاية في حد ذاته (ص ١٢٣/٩٨/٢٥) ، كما عرف بالحروف والكلمات نفسها الادب ، وذلك في كتابه النقد والحرية (ص ١٦) ، فالادب وفق ذلك : شكل ، ولكن رغم هذا وسواه مما رأينا للناقد في الادب ، فانه يعود ليقر بجدوى الادب ، كما يحددها بقدرة المبدع على التحدث بلساننا ومساعدتنا على اكتشاف طريقة نعبر بها عن أنفسنا . ترى ، لماذا يحرم على المبدع التحدث بلسان المقاتلين ومساعدتهم على اكتشاف طريقة يعبرون بها عن انفسهم ؟ ومرة اخرى : في المعارك التي تستمر شهورا أو سنينا ؟ اننا ينبغي ان نوطن انفسنا مع الشمعة على اكثر مما بدا لدى ادونيس من تناقض ، من فقدان الرقابة الذاتية / الذاكرة . فالشمعة الذي ذكر ما ذكر عن الادب وجدواه هو نفسه الذي يرى أن البحث عن جدوى الادب ينطلق من تصور مسبق للادب على انه رافعة ، ذو فعل ميكانيكي مباشر ، فهل ينطبق ذلك على الشمعة نفسه ؟ جدوى الادب تصدر في نظر الشمعة عمن يريد – دون أن يحق له ذلك – تحويل الادب

---

(١) النقد والحرية ، ص ١٨ .

الى سياسة او السياسة الى ادب ، فحق هذا التحويل ملك القراءانفسهم ان الناقد الذي سخر منذ قليل من حديث جدوى الادب بحجة الامية المتفشية ، هو نفسه الذي يعول على القراء هنـا ، وهـو نفسـه الذي سيسخر بعد لاي من اي حديث عن جماهيرية الرواية بحجة عـدم طبع اكثر من / ٣٠٠٠ / نسخة لوليد اخلاصي او عبد السلام العجيلي او جبرا ابراهيم جبرا ، وهو نفسه الذي سيختم كتابه النقد والحرية مؤكدا على ان وظيفة الفن الحقيقية لاتكمن في اخفاء عيوب المجتمع ، بل بتقديم ماكان الجهل يخفيه في الماضي : الشعور بعدم الطمانينة ، العنف ، الخطر ، وتلك هي المفردات الادونيسية الاثيرة في وظيفة الادب .

* * *

يحد الشمعة الحساسية الفنية في كتابه الاول على انها هي التيتطفر بالناقد من البصر الى البصيرة ، فيكتشف المنهج الملائم . ويردد خلف ادونيس ان التطور في الحساسية لدى الكاتب العربي لم يقابل بما يماثله لدى القارىء . كما يردد خلف ادونيس والقدسي ان ادب الستينات انقلاب شبه جذري في تطور الحساسية العربية المعاصرة ، ومرحلة في عملية نمو لغة جديدة ، ستكون قاعدة الناقد في التعرف على منطلقات الاتجاهات الادبية المعاصرة خلال الستينات (ويتصل بذلك وصفالشمعة للغة البياتي بالرؤيوية) (١) .

(١) يصف الشمعة في كتابه النقد والحرية مرحلة الستينات حتى اواسط السبعينات بانها رد فعل حاسم على أساليب الخمسينات ، ونمو تعبيري من لغة الرؤية المسطحة الى الرؤيا المركبة ، كان الحسم فيها لصالح الحداثة في الشعر والقصة . ان تراجع الناقد كبير هنا عما قاله في الشمس والعنقاء حول تقدم الكاتب وتخلف القارىء ، فبدا مترددا في المسالة . وقد حدد الناقد مفاهيم الحركة الادبية السورية الراهنة في هذا السياق على انها : التلفيق / الترميز / التجريد / التجريب / التنميط . فيما يتعلق بالتجريد اثبت الناقد قصة وليد اخلاصي (حروف الجر) دون تعليق . راجع بخصوص ذلك مقدمة الشمعة لمجموعة وليد اخلاصي القصصية : الدهشة في العيون القاسية ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٢ ، وكذلك دراستنا لهذه المجموعة في جريدة البعث ٢١ / ٥ / ١٩٧٢ دمشق .

وكان الشمعة قد عرض اثناء تعليقه على بحث لمحي الدين صبحي بعنوان (ظواهر من تغير الحساسية الادبية في السبعينات) لنشوءمصطلح الحساسية فاكد انه « ينتمي الى قاموس النظرية الشكلية في النقدالادبي أي انه مستمد من النظرية النقدية التي ترى من العمل الفني جانبه التعبيري بالدرجة الاولى ، او هي تحاول دراسته كشكل بياني يخضع الافكار الى نسق ضابط من الهندسة » (١) . اما في كتاب المنهجوالمصطلح فقد حد الشمعة الحساسية على انها « القدرة على الاحتفاء بالظاهرة الجمالية احتفاء عقلانيا وعاطفيا شديدا » (هامش ص ١٣٦) ، وفي كل الاحوال يبدو الشمعة كبير الحرص على تأصيل مايورده عن الحساسية في النظرية الشكلانية ، وهذا مانلحظه ايضا بصدد (الشكل) ، لقد رايناه يقول في كتاب الشمس والعنقاء : « الشكل غاية في حد ذاته من اجل ان يكون وسيلة ناجعة لغاية اخرى » (ص ٢٥) (٢) ، والشكل عنده ليس الرموز ؛ بل التعبير الكلي بالرموز ، وهو مرتبط بوظيفة التأثير ، هذه الوظيفة التي يربطها بها تقويم الشكل . والتأثير هنا غاية الادب ، وهو القيمة الاساسية . ويعترف الشمعة بابهام الكلمة ، لكنه يجعلها تتعلق بالتطابق بين حساسية البث لدى الكاتب وحساسية الاستقبال لدى القارىء ، والتي اختلت لدى القارىء العربي (ترى الا تشكو ايضا حساسية البث والاستقبال فيما بين الكاتب العربي والناقد العربي وبين الاخير والقارىء العربي ايضا ـ من اختلال مماثل او مقارب .. ؟) .

ان درجة المتابعة لادونيس ترتفع هنا تدريجيا ، حتى اذا ما اتصل كلام الشمعة بالشكل الشعري سجلت تلك الدرجة ارتفاعا سريعا كبيرا فهو يقول ان الشكل الشعري لقصيدة ما هو منطقها الخاص وبناؤها

(١) الشمس والعنقاء ، ص ١١٦ .

(٢) وفي ص ٩٨ يشترط على العمل الفني ان يكون اولا غاية مبررة في حد ذاتها حتى يكون وسيلة ناجعة لغاية أخرى » اما في ص ١٢٣ فيقول : « ان دراسة الشعر ينبغي ان تنطلق اولا من اعتباره غاية في حد ذاته حتى يمكن ان يكون وسيلة لغاية اخرى هي الهدف الاجتماعي » .

العضوي ، ثم يقول ان الشكل هو القصيدة ، وان الادب ان كان تعبيرا ، فان الشكل هو التعبير مجسدا ببناء متكامل من الكلمات والرموز والصور وهكذا فان القصيدة تعيق حقيقة احتمالية من صنعها ، ولاتشير الى حقيقة عينية في الطبيعة ، ان الشمعة يتدرج بنا من الاقرار بالوظيفة التأثيرية للشكل الى حتمية الوظيفة الاجتماعية للشكل ـ دون ان يحاول جلاء مايعنيه في الحالتين ـ الى اعتبار الشكل وحده كل شيء فالقصيدة في نظره مضمون متجسد في الشكل ، وبالتالي ، ليس امام الناقد غير المضمون المعلن : اي الشكل ، اذن الشكل هو المضمون . ويبرر الشمعة ذلك بانه لاتوجد فكرة يمكن فصلها عن الشكل ، كما يبرر ذلك بما يذكره عن الاعمال التي يحتل فيها المستوى الشكلي البنياني حيزا يخل بالعلاقة بين الشكل والمضمون، فمثل هذا الوضع لايجعل تلك الاعمال شكلية ، بل يدل على عدم توفر الانسجام في الشكل ، وبالتالي على اضطراب المضمون . ومن هنا يكون المضمون هو الشكل ، ويقول الشمعة في موضع آخر من الشمس والعنقاء : « ان الشكل هو جماع التقنية والاسلوب (...) واذا كان الشكل مظهر يعبر عن جوهر ، فليس ثمة من مادة يتناولها الناقد غير هذا المظهر الذي يبدو في التحليل الاخير الجوهر نفسه » (ص ٣٣) .

لعل المبارحة الوحيدة لادونيس في كل هذه المداخلة في الشكل هي ما جاء حول تقويم الشكل عبر مقارنته مع ما استخلص وعمم من التراث كنموذج للقياس . على ان هذا الذي يسوقه الشمعة في تقويم الشكل ليس وحده ما يعول عليه ، فقد مرت بنا اهمية الوظيفة التأثيرية . الشكل في تقويمه ، كما انه يضيف ان السبيل الى الحكم التقويمي هي القدرة ، على اضاءة وتفسير نسب العلاقات الداخلية وتدرجاتها في الشكل الادبي(١) .

(١) وحين يتطرق الناقد للتقنية يعرفها على انها فن الكتابة ، وعلى انها نقطة الارتكاز في العلة بالنسبة للشكل (!) ، كما يعرفها في موضع آخر على انها موهبة الاداء والتمكن من الفن ، وعلى انها مجهود شكلي في معظم عناصرها (!) . ومن الطريف ان الناقد يصف بعد ذلك تقنية ذكريا تامر بانها ذاتية قبل كل شيء اذ تحاول مضارعة الواقع لا تقليده . فهل توجد تقنية ذاتية وتقنية موضوعية سواء حاولت تقليد ام مضارعة الواقع ؟

وكما كان الامر في حالة ادونيس ، فان المرء ليقع في مجمل ما يسوقه الشمعة على العديد من النقاط المفيدة والمضيئة بحد ذاتها ، اي مفردة عن سياقها في عمل الناقد . لكن هذا العزل غير مشروع أو ممكن . وهو على عكس ما يتوقع منه للوهلة الاولى ، لا يخفف من شكلانية هذا النقد . انه فقط يقلل من قيمتها ويفقدها رونقها اذ يفضح عدم اتساقها ، وتناقضاتها مع نفسها قبل وبعد تناقضاتها مع الحركة الادبية والنقدية القائمة في الواقع ، كما يفضح تناقضاتها مع هذا الواقع نفسه في حركته الاجتماعية والثقافية ، في حركته التاريخية ، بما في ذلك تواصلها الصحي المنشود مع الآخر/الغرب ، سواء كان الغرب الاشتراكي ام الغرب الراسمالي الاوروبي والامريكي . ولنعاين قبل ان نغادر هذه النقطة ما يسوقه الشمعة في فكرية الشعر ، اذ يذهب الى ان الشعر استقصاء ومعرفة ، ثم يؤكد ان القصيدة لا تقدم معنى ، ولا تهتم بايصال معرفة محددة ، وان كانت تستمد معرفة من الحقائق المتعلقة بها . وبالتالي فالفكر في القصيدة ليس الخبر . وهنا يجود الشمعة ، اذ يميز بين ان يكون الفكر غاية في الشعر الفلسفي ، وبين الموقف الفكري في الشعر ، وبين وجود الفكر في الشعر كفاعلية تسهم في بلورة التعبير الشعري ، فالقضية ليست هنا الاقتناع بالفكرة بل التأثر بها ، ولكن الادونيسية لا تلبث ان تجلو نفسها اقوى جلاء : « ان هذا الفكر تسيطر عليه (الرؤيوية) مقابل (المنطقية) بل انه قد يعارض (المنطقية) عندما يحاول ان يؤسس (منطقية شعرية) اذا صح التعبير[1] . ويحاول الشمعة فيما بعد أن يلطف ذلك ، فيعرض راي النقاد الشكليين في ان الشعر صورة لا فكرة ، وراي النقاد المضمونين (كما يسمي) في ان الشعر لا بد ان يوصل الى القارىء انطباعا او عاطفة او فكرة ، ويتخذ بعد ذلك موقفا متوسطا بين الرايين حيث يغدو الشعر جماع الصورة والفكرة ،

---

(1) النقد والحرية ، ص ٥٣ .

ولكن معاينة هذه الوسطية في اجراء الشمعة النقدي ، وفي نقده لشعر البياتي تؤكد جوهرها الشكلاني(١) .

* * *

يبلور الشمعة في كتابه الاول (الواقعيات) التالية من خلال واقع الستينات :

١ ـ الواقعية التعبيرية : ونموذجها زكريا تامر ، وهي تبدأ من الواقع ولكنها تقدم انعكاسات من هذا الواقع كما يتبدى في مخيلة المؤلف ، من خلال مايشبه الرؤى الشعرية . ويعد الشمعة من أبرز ملامح هذه الواقعية السخط على السلطة والمجتمع ، وهو ما نراه في الامثلة التي يضربها للواقعية التأثيرية (غادة السمان) أو الطبيعية (الغيطاني) . ان الواقع في هذه الواقعية حسب الشمعة هو واقع الضمير ، واقع ذاتي ، وقد يكون اشد تعبيراً عن الواقع الموضوعي من الواقع الموضوعي نفسه (!!) .

٢ ـ الواقعية التأثيرية (الانطباعية) : وتهمل فيها العلاقة السببية وتعتمد العلاقات الداخلية الذاتية (السمان ، ابو شنب ، وليد اخلاصي) .

٣ ـ الواقعية الطبيعية : وهي تعبير متطرف من الواقعية التسجيلية التي لاتخلو من الريبورتاج الصحفي (الغيطاني ، يوسف القعيد) .

---

(١) لا يهم الشمعة التعرض للمسار الفكري للكاتب بمعزل عن عاله الفني ، وهو يخلص من ذلك الى الاحجام عن السؤال عن حصيلة ناجزة للعمل الادبي ، وذلك بسبب قابلية العمل للتاويل ، والتي تتناسب طردا مع عظمته . كل ذلك حسن ، ولكن على ألا يغدو التاويل تعجيزا أو تلغيزا أو تملصا من الواصفات التاريخية والذاتية الاخرى التي تحكم الادب والنقد .

ان التداخل فيما بين الواقعيتين رقم ١ و ٢ كبير . وبينهما وبين رقم ٣ ليس قليلا ايضا . وهذا ما لا يدع لتصنيفات الناقد قيمة تذكر اومبررا معتبرا ، والحقيقة أن هذه التصنيفات ، ومثيلاتها التي بلا حصر لدى الناقد ـ سواء منها ما نسخه من مظانه الاجنبية ، أو ما رماه من جعبته الخاصة ـ انما تؤكد جميعا امرا واحدا ، الا وهو اصطناع الشمعة كل سبيل لتمييع مصطلح الواقعية ، والتشنيع على الواقعية الاشتراكية وعلى الماركسية في الادب ، مهما كان الثمن . فعندما يدرس العجيلي مثلا يتحدث عن الواقعية الكلاسيكية التي تحقق درجة من « الواقعية العذبة التي تنضح بالنضارة وتستمد من الكلاسيكية احتراما للشكل مقرونا بالدعوة الى وضع الكوابح على عجلات العربة فيما توشك على الجنوح»(١). ويتحدث عن الواقعية الخارجية التي تعتمد على ملاحظة السطح حين يذكر حسيب كيالي ، اديب نحوي ، عبد العزيز هلال ، سعيد حورانية ، عبد الله عبد ، بدايات جورج سالم ..

وفي كتاب المنهج والمصطلح ينسخ من جورج بيكر ومؤلفي كتاب نظرية الادب الشهير خمسة وعشرين (مصطلحا) للواقعية ، ويصدر بحثه (مدخل الى مصطلح الواقعية) بهذه العبارة: «الواقعية مصطلح فضفاض» (ص ١٨٩) ، ويكرر للمرة العاشرة في كتبه جميعا كلامه عن الواقعية في المنطق والفلسفة والسياسة ، ليصل الى تحديد مفرض للواقعية في الادب: « يمكن القول ان مفهوم الادب الواقعي ـ بالمعنى الفضفاض للمصطلح ـ هو المفهوم المناقض للادب الزائف ، اي غير القابل للتصديق ، اي الذي يعاني من قصور فني ، والواقعية في الادب موقف يستهدف تصوير الحياة واعادة تقديم الواقع من جوانبه المختلفة باقصى قدر ممكن من الامانة . ولهذا فالتيارات الواقعية سيطرت على الادب والفن خلال جميع مراحل

---

(١) النقد والحرية ، ص ١٣٩ .

التاريخ تقريبا » (ص ١٩٠) . وكان الناقد قبل هذا الكلام في (المنهج والمصطلح) قد ذكر في سياق دراسته لقصة زكريا تامر (الاعداء) ضمن كتابه (الشمس والمنقاء) ان : « فرضية الواقعية في القصة هي ابراز واقعة منتزعة من الواقع والتعبير عنها وفق استراتيجية تتكرر باعتبارها تخطيطا تبسيطيا للواقع .. وليس تقديما فنيا « تعبيرا للواقع نفسه » (ص ١٦٧) . وفي اواخر كتابه المنهج والمصطلح يردد: « الواقعية تسعى الى تقديم الحقيقة اولا . غير ان الحقيقة هي الهدف وليست الطريق » (ص ٢٠٨) ، وقال : « الواقعية لافتة عريضة جدا » (ص ٢٠٧) ، واضاف : « الواقعية مظلة شاسعة كالحب . فالكل واقعيون »(ص٢٠٨) « فالواقعية محاولة لتمثيل الحياة » (ص ٢١١) « الواقعية دهشة الاقتراب » (ص ٢١٥) ...

مثل هذا التحديد المغرض يحاول تشويه وبلبلة مصطلح الواقعية وسائر المفاهيم المتصلة به في ذهن القارىء والناقد والكاتب . ولعل مفهوم الانعكاس(١) هو اكثر ما ناله الاذى من ذلك ، فالشمعة يتابع ميرسر في احالتـه مفهوم الانعكاس في الواقعية الى (عكس) ، اي الى دقـة طوبوغرافية ووثائقية.ويبلغ التجني مداه حين يقول الشمعة : « وتشترك نظريات الواقعية على اختلافها في انها تعتمد على افتراض مفاده ان الرواية تحاكي الواقع . وان الواقع مستقر ويمكن النفاذ اليه . ولكن من الممكن على حد تعبير ميرسر ان نتصور العلاقة بين الفن والواقع من خلال ابداع المخيلة لا المحاكاة » (المنهج والمصطلح ص ١٩٥) . ان الشمعة يخلط بين قضايا كثيرة في سطرين اثنين ليضرب بهما الواقعية ضربة معلم ، فهو

(١) يعد الناقد من آثار ظهور مصطلح الواقعية في الرواية شيوع دراستها باعتبارها انعكاسا ، وان الرواية قد تعدت ذلك حاليا . ومن جهة اخرى يحدد ما يعنيه الانعكاس Reffection على انه ظهور اسماء موضوعات من ثقافة في اخرى ، وهو اضعف مستويات العلاقة بين ثقافتين .

يقصر المحاكاة على نسخ الواقعية ويعارضها بالمخيلة(١) ، وهو يتقول على الواقعيات جميعا دعوى استقرار الواقع ، ويوحد بين دعوى استقراره ودعوى امكانية النفاذ اليه ! وحين ينتقل الى الواقعية الاشتراكية لا يرى الا ستالين وجدانوف . حتى عندما يصل الى لوكاتش يتوقف عامدا ــ او جاهلا ــ عند مرحلته الستالينية بطريقة ملتوية ، بغية النيل من الواقعية الاشتراكية بأي ثمن . ومن الطريف ان نراه يتابع غرانت في فهمه دعوة غوركي الى الرومانسية الثورية على انها دليل مثالية افتراضات الواقعية الاشتراكية .

ان خلدون الشمعة يقع في سائر ما قدمه في الواقعية بما اصطلح عليه بنفسه بالانتحائية ، وعنى بها الميل الداخلي نحو الاستجابة لمحرض خارجي بطريقة حاسمة ، كاستخدام الكلمات التي لها مفاهيم ، ليس بحسب مفهوميتها ، بل بحسب التفكير الرغبي . واذا كان الشمعة قد راى في الانتمائية احد اسباب مرض النقد العربي المعاصر وقصوره ، فانه في استخدامه مصطلحات الواقعية ومفهوم الانعكاس يفعل ذلك بحرارة حقا . لقد حدد اسباب الانتمائية بما يلي : عدم وجود معنى محدد لدى الكاتب العربي / عدم توفر المقدرة للتعبير / استخدام الكلمات رغبيا / استخدام الكلمات لاحداث التأثير العاطفي لا للدلالة / استخدام المصطلح النقدي بمعزل عن دلالته . ولعمري ، فهذه الاسباب تجتمع كلها في نقد خلدون الشمعة على نحو نموذجي !

* * *

(١) فيما كتب عن قصص جورج سالم ، يتحدث الشمعة عن المحاكاة المعكوسة ، متابعا اوسكار وايلد والمثاليين عامة : تقليد الحياة للفن . فما دام جورج سالم كان يكتب عن الموت ، ثم مات ، فالحياة اذن تقليد للفن ، وتلك هي المحاكاة المعكوسة !! على اية حال ، فهذا الفصل في كتاب المنهج والمصطلح مرثية لا دراسة . وقد اكد فيه الشمعة انه من الصعب العثور على اسهام جدي في قصص سالم نحو تطوير ادواته ، لماذا ؟ لان هاجس الوضع البشري مسيطر عليه ! كما حكم الشمعة بفقدان قصص سالم للقيمة الجمالية ، لماذا ؟ لأنها تنويع على موضوع واحد ! فهل مثل هذا الاكتفاء يلغي وحده القيمة الجمالية ؟ وهذا الاكتفاء من جهة اخرى اليس تطويرا للأداة ما دام لعبا بالمخيلة كما يراه الناقد ؟

سيرة مصطلح الواقعية هذه في نقد الشمعة تفضي بنا الى سيرة المصطلح عامة لدى هذا الناقد الذي يحاول ان يبدو برصانة وعلمية وعصرية مدققا ومجددا في اللغة الاصطلاحية النقدية العربية المعاصرة !

لقد رأينا ما يشكو استخدامه لمصطلح الواقعية من ضبابية وانشائية واغراضية ؛ وبالتالي من فقدان الدقة والعلمية . ولم يكن الامر افضل بكثير فيما يتعلق بالانعكاس او الادب او المحاكاة ، او الشكل .. فلنعاين (وهم) المصطلح لدى الشمعة :

انه يرى ان المصطلحات في النقد عامة ليست بالضرورة ذات طبيعة تحكمية جزافية ، فهي مجرد فرضيات تحتاج الى تغطية ، مجرد مقولات تجريبية ، مجرد رموز للاتجاهات المحدودة لسمت الحساسية . وبالتالي فمن الخطأ ادانة المصطلح النقدي ومعاملته كحقيقة ذات اهمية ناجز ، واعتباره تجريدا لاغناء فيه ، ويشبه الناقد المصطلحات بأسماء الاجناس الادبية ، ما ان تختفي حتى تظهر بتميزات جديدة او مقولات اخرى ، كما يذهب الى ان ثمة مستويات ثلاثة تتداخل في لغة النقد العربي الحديث : اصطلاحي ينتصر للتعريف الافتراضي للكلمة ، ولفظي لغوي وشعاري سياسي او ديني او تجاري ، ويحاول الناقد الاستشهاد على خطأ المصطلح النقدي العربي باستخدام طيب تيزيني لمصطلحي التوفيق والتلفيق . بيد ان تيزيني قد حدد واستخدم مصطلحاته خارج دائرة النقد الادبي ، داخل دائرة الفلسفة ، مما يسقط حجة الشمعة عليه ان صحت(١) ؛ كذلك هو الامر بنقد الشمعة لمحمود امين العالم ، حيث يلح على تعاقدية المصطلح ، ليدين حق المرء في تفسير النشوء التاريخي للمصطلح ، وهو ما فعله العالم في تفسيره لمصطلح التجريد .

---

(١) يعاود الشمعة غير مرة مثل هذا الاستشهاد على النقد الادبي بالفلسفة ، كما في استعارته لمصطلح الاصالة من المعجم الفلسفي لجميل صليبا .. ولكي تتبين القيمة المتواضعة جدا لهذا العمل ، تكفي ادنى مقارنة مع الجهد النقدي لانطون مقدسي وصلة هذا الجهد بالفلسفة !

وفي مقدمة كتاب النقد الحرية يعلن الناقد انه يسعى الى سبر مسالتي الحريتين الفنية والاجتماعية ، تصريحا وتضمينا ، على مستوى العلاقة بين

آ ــ المبدع والمتلقي ⟷ الكاتب والجمهور

ب ــ المبدع والمبدَع ⟷ الكاتب والنص

جـ ــ المبدع والمتلقي ⟷ النص والناقد

ان مصطلح المتلقي يعني هنا مرة الناقد ومرة الجمهور ، ولكن ماذا كان سيترتب على البحث لو ان الشمعة قد تابع في كل من المستويين آ ــ جـ دلالتي المصطلح ، ولم يقصره في كل مرة على دلالة واحدة ، هذا التساؤل يشير الى الجزافية التي حكمت اختيار دلالة واحدة للمصطلح ، فقسرت البحث ، وفوتت هذين الصعيدين عليه : العلاقة بين الكاتب والناقد ، والعلاقة بين النص والجمهور ، ولعل الاخيرة بخاصة ان تكون الاهم ، فلا يغني عنها الا بما تضمن الصعيد الاول لها ، الا اذا كان الناقد يوحد كليا بين النص وصاحبه وهو ما يتعارض مع المستوى ب ، ويوقع في (مغالطة القصد) التي هاجمها الشمعة بنفسها مرارا وتكرارا في كتابه الاول .

ومن مصطلحات الشمعة الاخرى المتقلقلة : القصة / الرواية ، فهو في (الشمس والعنقاء) يرى (صراخ في ليل طويل) قصة طويلة (ص ٤٠) بينما يراها في (النقد والحرية) رواية (ص ٧٤) وهو ينعت في (المنهج والمصطلح)اعدادكامل الكيلاني لالف ليلة وليلة بالقصةالكاملة التي تجاوزت القصة القصيرة وقصرت عن الرواية واعني بالقصة الكاملة تلكالتيتمتلك من عناصر التشويق ومن ثم الاشباع ما يجعلها حصيلة استفادة مدروسة من ايقاعية الحكاية الشعبية المروية والمؤداة اداء شفويا بواسطة الروي ، ومن كون الحكاية الشفوية لاتحتمل ترهلا في النص او اسهابا في الوصف أو تزيينا في الاداء لايتصلاتصالا اتصالا صحيحا بالقصة نفسها» (ص١٧٤) ان الشمعة لا يرسم ادنى ما يساعدعلى تحديد امكانية استخدام مصطلحي

القصة / الرواية اما اجتهاده في القصة الكاملة ، فهو على جدته وجديته ليس بذي بال في المسألة الاساسية المتعلقة بالمصطلحين السابقين وبالواقع الملموس للحركة الادبية والنقدية العربية .

وفي بعض الاحيان نرى الشمعة يقع في وهم ابتداع مصطلح ما ، فيما يكون غيره قد سبقه الى ذلك منذ عشرات السنين احيانا ، كما هو الامر في مصطلح (الوهم) وذلك في كتابه (النقد والحرية) ، حيث حدد الوهم على انه حالة ميكانيكية تعتمد اضغاث الاحلام اساسيا في توليد الصورة ، اي انه قدرة على الاختلاف بواسطة (الموهمة) . فقد سبق عبد الرحمن شكري الى ذلك منذ العشرينات(١) . والشمعة يعارض الوهم بالخيال ، فيرى ان الخيال خلاق ومبدع يستمد عناصره من الواقع وتبدعه المخيلة وهو هنا يؤكد مخالفته للجرجاني ، الذي يوحد بين الوهم والخيال . وهذه النقطة من النقاط القليلة التي يغادر فيها الشمعة اسار الادونيسة ، خاصة حين يستقصي ثنائية الوهم والخيال في الشعر الحديث على الرمز والمجاز ، اذ يقرن الرمز بالخيال ، والمجاز بالوهم ، وبالتالي يرى المجاز رمزا متكئا على صور وكلمات مكررة سابقا ، على العكس من ادونيس الذي يقول على المجاز كثيرا ويعطيه معاني اخرى ، كما مر بنا .

ان استقصاء الشمعة لثنائية الوهم والخيال في الشعر الحديث من المواطن النادرة ، التي نقح فيها جهده الاصطلاحي والنقدي ، فقد لاحق هذه الثنائية عبر ثنائيات عديدة اخرى ، منها ثنائية الاعادة والاستعادة (الوهم يعيد التاريخ والخيال يستعيده) ، وثنائية التداعي والاستطراد (التداعي توليد شعري للصور من داخل تجربة محددة ، اما الاستطراد فانتقال من موضوع الى اخر) ، وثنائية الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية ، وثنائية الغموض والابهام ، وبالنسبة للاخيرة فان الناقد

(١) التفت حنا عبود الى صنيع شكري ، وذلك في كتابه المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ٤١ ، ٤٢ .

يكرر هنا (في كتاب النقد والحرية) ما كان قد سبق ان كتبه في كتابه الاول ، حين عد الغموض ـ كادونيس ـ جانبا جماليا في القصيدة الحديثة لا مثلية ، وبولده الخيال ، عكس الابهام ، الذي يمثل المرحلة المرضية من الغموض ، ويولده الوهم . قال : « ان (الغموض) هو حصيلة التعبير البنياني غير المباشر ، بواسطة الصور عن تجربة نظامية يكتشفها الشاعر شيئا فشيئا حتى تتكشف اخيرا لدى اكتمال العمل وبلوغه كليته التعبيرية أما (الابهام) فهو حصيلة للرصف الفوضوي غير النظامي لصور لاينتظمها منطق فني قادر على الاقناع » (ص ١١٥ ، وقبل ذلك انظر ص ١٠٣) .

★

اذا كانت الفقرات السابقة المتعلقة بالمصطلحات(١) توضح الى هـذا الحد او ذاك القسم الاكبر من جهد الشمعة النقدي على حقيقته العلمية ، فان الفقرات التالية ستوضح الى حد كبير جهد الشمعة النقدي على حقيقته الايديولوجية ايضا ، وبالتالي محصلة موقعه فيما انتج حتى نهاية السبعينات .

ولنبدأ بالحداثة . ان العنوان الفرعي لكتاب (المنهج والمصطلح) هو : مداخل الى ادب الحداثة ، وقد كانت بعض المفاهيم المتحكمة بعلاقة الادب والثورة اول ما عالج الناقد من مسائل الحداثة ، فماذا يقول في ذلك ؟

يتساءل الناقد في البداية مشككا في واقعية وجود مصطلحات الثورة والايديولوجيا والالتزام . ويذهب الى أن مفهوم الثورة ، فيما راح ينحو عاليا نحو اعتبارها فعلا يفعل في البنى المكونة للادب ، ولم يعد حصرا على مضامين الادب (متى كان حصرا على الادب ؟) فانه محليا قد اجهض

(١) ثمة بعض المصطلحات التي لم نعرض لها ولا تضيف جديدا يذكر الى ما تقدم ، ومنها ، الاسلبة / الايقاع / المونتاج / المفاضلة / المقارنة . اما ما يتعلق بالتراث / الحداثة / الابتكار / مغالطة القصد / الحركة الادبية ، فسوف نراه فيما بعد .

(على مستوى السلطات ام الاحزاب ام الادب ؟) . ويعد الناقد الانماط التي تتجلى فيها عوامل التغيير على صعيد الادب العربي : اليوتوبيا ، الفانتازيا ، الايديولوجيا . وبخصوص الاخيرة ، فان الناقد يتحدث مرة عن الايديولوجيا العربية المعاصرة في لبوسها الثوري ، ويحددها بالدين العلماني اللفظي ، ومرة اخرى يعين مرماه بها على انه ايديولوجيا الانظمة (اية انظمة ؟ انه لايحدد : الرجعية ام البورجوازية الصغيرة ؟ الملكية ام الجمهورية الفاشية ام التقدمية ا م ام .. ؟) ، وعلى كل حال فمقدة الناقد الكبرى تبدو في الايديولوجيا اطلاقا ، وليس بالمعنى المرذول للكلمة!

يتقرى الناقد النزعات المميزة لتجربة الثورة في الادب العربي من خلال عدة مفاهيم : البديل / المغالطة التاريخية / الاستبدال / اللغط الطقس / التلقيف / الاستهواء / القناع / التلبس ، وهو سوف يكرر بعض هذه المفاهيم في كتابه التالي : النقد والحرية ، كما في مفهوم الاستهواء ومفهوم المغالطة التاريخية الذي يعني الخلط بين القيمة التاريخية للنتاج وقيمته الحقيقية وقد نص الشمعة فيما يتعلق بمفهوم التلقين على ان التلقين كان ينطوي على مضمون سياسي ، فصار في الادب الحداثي سياسيا ينطوي على مضمون فني . ما مؤدى هذا الكلام سوى ان يكون لعبا بالالفاظ والمفاهيم ؟ لننظر ما يقوله ايضا في مفهوم التلبس : « ان طروحات الالتزام السياسي كما ظهرت في ادبيات النقد العربي كانت تقوم على تحقيق حالة مثمرة من التلبس بين الثورة وبين السلطة » (المنهج والمصطلح ص٢٢) ان علة الشمعة الكبرى هي في عدم تحديده للقول ، وهنا يبدو الامر هربا من التحديد : اية ثورة يعني الكلام واية سلطة ؟ هل ماساقه في التلبس صحيح في الخمسينات مثلا ؟ هل كان لدعاة الالتزام من شيوعيين وبعثيين وقوميين سوريين وناصريين ... سلطة ؟ اما في الستينات ، فقد اظهر بعض دعاة الالتزام السياسي التلبس حقا ، ممن وصلت احزابهم الى السلطة السياسية كالبعثيين ، أما الاخرون ، ولعلهم الاكثرية ، فلا ، ومن هنا ليس صحيحا ما تابعه الشمعة من ان النقد الادبي يغلب عليه الطابع السياسي او سيطرة السلطة السياسية مقابل نمو نزعة مناهضة الايديولوجيا في

الابداع الادبي . فثمة فرق بين غلبة الطابع السياسي وسيطرة السلطة السياسيةفي الستينات . ثم ان نزعة الايديولوجيافي الادب الابداعي قدنمت مثلما نمت مناهضتها لدى الجيل الجديد .

تقود المفاهيم السابقة الى البحث في علاقة الفن بالايديولوجيا ، وهنا يميز الشمعة بين من يسعى لتحقيق واجبات اجتماعية ، معتبرا الفن عنصرا من صميم الوعي الايديولوجي ، وبين من ينفر من المتطلبات الايديولوجية لحماية عمله الفني . ومن الملاحظ بقوة في هذه المناقشات ، ان الشمعة يعمم تجارب سلطوية وحزبية بعينها ، ليضرب مسألة ادلجة الفن من اساسها ، مع انه يعترف بالايديولوجية في الاعمال الفنية الخارقة ان التحسس المرضي والتخبط سمتان اساسيتان لعمله هنا . فهو يتحدث مثلا عن الكاتب الذي لا يحمل اية ايديولوجية ، وبدلا من ذلك ، يتحمل مسئولية شخصية بدلا من المسئولية الجماعية ، اي مسئوليةتدعوه الى القبول بالمهمات المناسبةلموهبته ، وليس كمايريد الايديولوجيين منه : القبول بالافكار السائدة . اين هو هذا الكاتب الذي بلا اية ايديولوجيا؟ وهل يدعو الايديولوجيون الرجعيون حاليا في الوطن العربي الى الاخذ بالافكار السائدة ، مثلما يدعو الايديولوجيون الماركسيون او البعثيون او الناصريون ؟

لقد ختم الشمعة بحثه في الحداثة في كتابه المنهج والمصطلح ، ذاهبا الى اننا حاليا نتحرك عبر المرايا الكريستالية ، فليس من نظرية تكفي بما فيها الماركسية . وفي كتابه النقد والحرية بعد الحداثة موقفا ذاتيا بحثا من العالم ، وخروجا مستمرا على القاعدة السائدة والامر الواقع ، كما فرع في الكتاب ، الاخير حديث الحداثة الى الطليعية مقاربا المفهوم النخبوي للتحديث ، فقد عرف الطليعية على انها « تركيب يواشج بين التجريب والحداثة والمعاصرة » (ص ٢٠٨) . (وعد الشعراء الصعاليك طليعيين في معرض حديثه عن الطليعية اللازمانية التي تفترض استحداث ابتكارات جديدة ، فكيف صح ذلك ، مع ان ابتكارات الصعاليك الفنية جد محدودة ؟) واعتبر الشمعة الطليعية العربية مؤهلة لتجاوز البنية التكوينية للادب العربي . وذهب الى ان تجربة الشعر الحديث والمسرح

السياسي والرواية باشكالها المتطورة قد استطاعت تحقيقبعدي الطليعية السياسي والفني ، ولكنها لازالت جيوبا مبعثرة ، ولم تخلق سياقاتها ولا قارئها . انه يعترف هنا بقيمة المسرح السياسي والرواية العربية المجددة وهو الذي شطب عليهما من قبل تماما . ومن جهة اخرى : هل خلق القارىء عملية مرهونة بما تأتيه الطليعية ؟ أم أنه عملية اجتماعية كبيرة ، ليست الحركة الادبية برمتها سوى جزء بسيط منها ؟ ولنر كيف يعد الناقد اثناء حديثه عن الطليعية ضد الزمانية ، انه من الخطر الكامن « ان يتجه الشاعر او الروائي العربي الطليعي الى قارىء غيرموجود اصلا او قارىء يحتمل أن يظهر في زمان آخر » (النقد والحرية ص ٢١٤) الم يؤكد الناقد نفسه قبل ذلك على ان عدم توفر القارىء العربي الحالي الموازي للحداثة ليس مسألة هامة ، اذ انه سيظهر فيما بعد ؟ الم يكن الناقد يشدد في اشتراط عدم اهلية القارىء العربي على التحديث ؟ هاهو ذا يذهب في كلامه عن تقليدية الشعر الحديث الى ان القارىء العربي الذي اقبل على الحداثة لولا اخذ يعرض عن تقليدية الحداثة حاليا ! وباختصار فان حديث الشمعة يبدو اكثر ما قدم اشتكاء في المصطلحات ، وفي المفاهيم وافتقارا الى المعطيات الادبية والفكرية والتاريخية المؤسسة . مما يجعل من اية مقارنة لما قدم مع ما قدم ادونيس او انطون مقدسي او خالدة سعيد في الحداثة ، ظلما كبيرا لجهد اولاء ، مهما كانت درجة او نوعية الاعتراض على ما قدموا .

★

يذهب الشمعة الى ان النقد العربي قد استلب حرية الكاتب في المغامرة بموضوعية ، لان ذلك النقد كان ثمينا ، فاتجه الكاتب الى الشكل ليمارس حريته ، ومن هنا جاءت التجريبية ، واستشرت التجريبية الضريرة التي تعبر عن نزعة جزافية لتحطيم الشكل والدمج بين الاجناس المختلفة . هكذا يعيد الشمعة في بحثه (مشروع النقد ومشروع الحرية) مسألة النزعة التجريبية بوجهيها الصحي والمرضي الى ردة فعل على النقد

وحسب . اما سائر العناصر الذاتية والموضوعية ، سواء ما تعلق منها بثقافة المبدع ورؤياه ، ومستوى التطور والصراع الاجتماعي . . . أما كل ذلك فلا قيمة له في نظر الشمعة ، ووزر الجريمة كاملا يقع على كاهل ذلك (الجزء) من النقد الادبي .

الذي (ركز) على النتيجة ، والشمعة كما يظهر في نهاية ما ذهب اليه هنا ، يصف بالتجريبية الضريرة ، ايضا نزعة دمج الاجناس الادبية التي رأينا ادونيس يحمل رايتها ، وهكذا يضيف الشمعة (منادرة) اخرى للادونيسية ، ولكنها واحدة من مغادرات صغيرات لا توفر لصاحبهاالامتياز شخصيا قدر ما تؤكد الصورة المصغرة المشوهة للادونيسية ذاتها(١) .

يقول الشمعة في كتاب الحرية والنقد : « ان حرية النقد العربي المبدع ستظل شعارا هوائيا معلقا على المشجب طالما ظل اسيرا لهرطقات تصادر عليها » (ص ١٩٢) . والهرطقات تعني هنا الخروج في جل النقد العربي المعاصر على النظرية بسبب الجهل او التجاهل ، اما هذه الهرطقات فهي : التذوق / التاريخ / الاستهواء . ان هذا البحث ، وعنوانه : هرطقات في النقد ، من اقل ماكتب صاحبه تعميما واطلاقية ، فالشمعة يستخدم ، اذ يتحدث عن النقد ، على الاقل مثل هذه المفردات : جزء غير يسير ، جل نماذجه . . ولكن هذا البحث كسابقه (مشروع الحرية ومشروع التقدم وكبحث (الانتمائية) يفتقر الى مثل واحد ، على الرغم من ان الناقد يعد مرارا ان لديه عشرات الامثلة على ما يذهب عليه ؛ لكن لا يذكر واحدا منها !!

لقد ادعى الشمعة ان الناقد الذي يريد تطعيم النقد العربي المعاصر بمفهوم للحرية يستفيد من تجربة العالمي بمقدار ، يواجه الاضطهاد تحت

---

(١) في موضع آخر يجزم الشمعة ان جوهر التجربة الابداعية لدى الكاتب العربي في تعامله مع اللغة ينطلق من غلبة الثابت على المتحركات . انه يكرر مفردات اودنيس ، ولكنه لا يستثني ادونيس كشاعر من هذا الحكم وفي هذا ما فيه من ظلم .

دعوى عدم مقارفة اثم التعامل بمقاييس النقد العربي مادام الاثر عربيا ، لكأنما يسعى بذلك كي يلبس لبوس الضحية التاريخية للتقدم والتحديث الا ان المسألة ليست كذلك . فالحملة التي وجهت ضد الشمعة في السبعينات السورية ــ نصفها الثاني بالتحديد ــ كانت بسبب اصراره على نسخ مقاييس مذهب بعينه من النقد الاوروبي الامريكي المعاصر ، وليس التطعيم بمقدار بالنقد العالمي(١) . فالشمعة لايرى في النقد العالمي غير مذهب واحد من مذاهب النقد الاوروبي الامريكي المعاصر ، ان الفارق لشاسع بين التطعيم والنسخ ، وبين ديكتاتورية الاحادية ، وديمقراطية ولبيرالية ــ التعددية ، ولا تشفع في ذلك محاولة التأسيس في التراث النقدي العربي والاحتماء به . فدعوة الشمعة الفربوية عبر العودة الى قدامة بن جعفر والصاحب بن عباد والعسكري واحيانا الجرجاني ، وعبر تأثرات أولاء بالثقافة العالمية التي عاصروها ، ان هذه الدعوة لا تنطلي، والواقع ان امر الشمعة مع التراث ليس اقل ادواء من امره مع المسائل الاخرى التي رأينا ، اذا ما ستثنينا فقط ما يتعلق من ذلك بالاجناس الادبية . فعلى الرغم مما تشي به من محدودية الافق الحداثي او العصري او التجريبي اعتراضاته السابقة على محاولات دمج الاجناس الادبية ، وصولا الى (الكتابة) ، اهم ما في دعوة الحداثة ، الا ان مناقشة للمسألة انطلاقا من التراث ، تقدم اضاءات واضافات هامة . ففي الف ليلة وليلة يضع الشمعة احتمالية نموذج للجنس الروائي الذي يعتمد على الوحدة المفهومية ، لا العضوية ، وفي حي بن يقظان يضع احتمالية الجنس الروائي ذي النزوع الفلسفي ــ وهذه ليست بجديدة ــ وهو عامة يلح على ضرورة اكتشاف الاجناس الادبية الخاصة بالتراث العربي ، ويقترح منها الحكاية والخبر . يقول في كتاب المنهج والمصطلح : « ان ما يهمنا من اعادة الاكتشاف هذه ان توضع المعرفة النقدية بأجناس ادبية عربية مختلفة بين يدي الروائي العربي فتكون بمثابة ادوات تقنية واضحة المعالم والسمات للرواية

(١) انظر الكتاب المشترك : معارك ثقافية في سورية ، اعداد وتقديم محمد كامل الخطيب ، بو علي ياسين ، نبيل سليمان ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨٠ .

الحديثة التي يعتزم انجازها » (ص ١٠٢)(١) . ان الداعية الذي رأينا للنسخ عن الغرب ، هو نفسه الذي يدعونا هنا الى (التـراث) ، فما السر ؟ كيف تجتمع العدمية القومية مع القوموية ؟ هل تكفي الفسيفساء الايديولوجية البورجوازية الصغيرة لتفسير هذه الظاهرة ؟

لعل الجواب يتطلب منا عودة الى الناقد والايديولوجيا من خلال نصوصه نفسها . وفي البداية نركز على مصطلحه الاثير (مغالطة القصد) وعلى (تشنيعاته) على الكاتب الذي يستعين بعناصر خارجية ليؤول قصد الكاتب . فالشمعة يؤكد هنا أن لاحل يقينيا في معرفة قصد الكاتب، فثمة مفاتيح عديدة لولوج النص . وهكذا تضيع ، نعود الى حربائية الناقد ، ولكن بالمعنى الرديء للكلمة . فموقف الكاتب، رؤياه، ايديولوجيته ليست لغزا عصيا على الحد الادنى من التبلور . ان الشمعة ينطلق مصيبا اذ يقول في (الشمس والعنقاء) : « فالقصد والتعبير ليسا متزامنين ومتطابقين بالضرورة وانما هما متفاعلان » (ص ٣٨) ، والقصد نفسه « يظل اشبه شيء بالناظم العقلي لجموح المخيلة ، ولكن هذا الناظم يسوق فعله بوقود الحدس » (ص ٣٩) ، ولكن ما ان يقترب الاجراء النقدي في نص محددما ، حتى نرى الناقد يغادر ما بدأ به ، وهو على كل حال ، في كتابيه التاليين ، اكثر صراحة في اعلان موقفه منه في (الشمس والعنقاء) ففي (المنهج والمصطلح) مثلا يعتبر ان لا نظرية كافية بما فيها الماركسية (حسنا ، فهذه سعة افق حميدة ومذهلة) ويعتبر ان النقد الادبي هو البنية المركزية للفكر العربي الحديث (لماذا ليس الاقتصاد او الفلسفة او السوسيولوجيا او او .. ؟) ، وهو ينفي ان يصح الطرح الفلسفي للمادية مقابل المثالية في النقد الادبي ، لان ذلك الحاق للادب بالفلسفة

---

(١) في المسح الذي يقترحه للاجناس يتجاهل القصة الطويلة مع انه يستخدمها بصدد قصص جبرا ابراهيم جبرا وممدوح عدوان وذلك في كتاب الشمس والعنقاء ، كما يستخدمها بصدد قصص العجيلي في كتاب النقد والحرية .

والسياسة ، وهو اخيرا يتحدث عن الايديولوجية الفنية لدى العقاد(١) .

اما في كتاب النقد والحرية ، فانه يلح في المقدمة على التمييز بين التزام الكاتب بالسلطة والتزامه بالمجتمع (قارن ص ٧ مع ص ٢٦١) ، فهل يترتب على ذلك المساواة بين الالتزام بالطبقات المسحوقة الفقيرة مع الالتزام بالطبقات الرجعية المستغلة للمجتمع ؟ أم ان الاخيرة ليست من المجتمع ؟ والسلطة نفسها اليست من المجتمع ؟ بالنسبة لخلدون الشمعة ، انه ينص على تلك المساواة بين الالتزام بسائر الطبقات الاجتماعية ، حين يحدد مصطلح المجتمع والالتزام . ولكنه (يزاود) ايضا على المتطرفين اليساريين فيلح على رفض السلطة ، اية سلطة ، ووفق منطقه ، فهذا الرفض هو الالتزام بالمجتمع كله ، بالفسيفساء الاجتماعية الطبقية . انه حقا الوهم البورجواي الذي يهوم فوق الطبقات والسلطات .

ان الناقد يزاود على المتطرفين اليساريين حقا ، وهو يدينهم بأدواتهم فيرى ان ليس من الممكن كتابة عمل لا يلتزم بفكرة معينة . حسنا جدا . ثم يطالب بتخفيف الحدة في دعوة الالتزام . لماذا ؟ رأفة بفضاضتنا ، ومن أجل توفر الحوافز المشجعة للانتقال من التجريب الى تثبيت تقاليد ادبية . لكن الشمعة نفسه يحارب هذه (الرأفة) في مواطن عديدة ، كما انه في النهاية يربط الالتزام ـ فقط ـ بالابتكار .

وهو يشهر ارنست فيشر بوجه محاربة نظرية الفن للفن في الخمسينات الواقعية التي غلبت عليها الماركسية في الادب والنقد . الم ير فيشر في هذه النظرية محاربة للمجتمع البورجوازي ؟ لقد اشرنا الى (النسخ) عن النقد البورجوازي الاوروبي والامريكي لدى الشمعة . ويبدو ان

(١) في مجادلته لفراد الكبيسي في كتاب الشمس والعنقاء يصف مصطلحات الاخير كما يلي: مصطلح عصر الامبريالية : ايديولوجي ، السريالية : فني ، الاشتراكية العلمية : فني ايديولوجي ، فما معنى ذلك ؟ هل العقاد وفق هذه المنظومة الشمعوية اشتراكي علمي ؟

النسخ ديدنه حيثما توجه في لوحة النقد والثقافة . لقد قال فيشر ماقاله لان دعاة ، الفن للفن كانوا يحاربون بورجوازية بعينها ، تسلع الفن والانسان ، فهل هذه هي صورة الخمسينات السورية ؟ من الذي رفع هنا نظرية الفن للفن ؟ البورجوازيون انفسهم ام محاربو البورجوازية ؟ وبالتالي ماذا ينبغي ان يكون الموقف الثوري فيها ؟ نسخا لما كان في فترة اخرى ومكان اخر ، أم قراءة جديدة لمعطيات جديدة ؟ بيد ان مثل هذه الاسئلة تستدعي ، في ابسط ما تستدعيه ، اللاسكونية ، تستدعي للديالكتيك ، بين المجتمع التخييلي الذي تعيشه الشخصيات المبتدعة للديالكتيك ، بين المجتمع التخييلي الذي تعيشه الشخصيات المبتدعة من قبل الكاتب ، وبين المجتمع الذي يعيش الكاتب فيه (انظر هامش ص ٢٨ في النقد والحرية) ، مع انه كان في كتاب المنهج والمصطلح قد اعترف ان الرواية تلح على العلاقة الوثيقة بين الواقع التخيلي والواقع الحقيقي ، غير التخيلي (انظر ص ٩٦ ــ ٩٧) ، وقبل ذلك في كتاب الشمس والعنقاء ، كان قد طمح الى توحيد المنهجين الفني والتاريخي ، وهو يحدد الاتجاه الادبي في فترة بحصيلة التطور التاريخي والاوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، كما كان قد نص على ان نظرية القيمة في الادب العربي المعاصر مدعوة لاكتشاف العلاقة بين الواقع والاداة التعبيرية ... فبعد هذا كله ، ماذا يريد الناقد ان يقول (١) ؟

---

(١) ثمة بعض النقاط المتصلة بتحديث الرواية العربية وآفاق الجنس الروائي ، عرض لها الناقد ، عامدا الى النسخ الحرفي احيانا عن المظان الانكليزية ، دون اشارة . اما النقاط الاخرى التي لم نعرض لها فهي ثلاثة فصول في كتاب (المنهج والمصطلح) أولها (الاسطورة) وهو تلخيص مدرسي ، وثانيها (النقد) وهو مراجعة صحافية لكتاب جان ستاروبنسكي المعروف : النقد والادب ، وآخرها (الادب والاطفال) ، وقد اختار له الشمعة عنوانا فرعيا هو : سبر الجذور المعرفية والابداعية ، دون ان يكون فيه من السبر ما يذكر ، اذ تحدث فقط عن بعض مصادر أدب الاطفال ، غاضا البصر تماما عن التجربة المحلية والعربية الفوّارة في العقد الاخير ، مكتفيا بالكيلاني ، ومشيرا الى زكريا تامر وعادل ابو شنب بكلمتين !!

تلك هي الدعوة التي يطلقها خلدون الشمعة الى النقد الجديد والبديل النقدي . وتلك هي خاصة مآزقها النابعة من طبيعتها ، فضلا عن الكيفية التي تمارس بها . ولا ريب انه من الاهمية بمكان أن يتواصل الجدل فيها عبر نتاج سائر ممثليها ، محليا وعربيا ، فلعل ذلك أن يكون ذا فائدة في مواجهة الازمة النقدية ، والثقافية أيضا .

□ □ □

مقدمة لفقه لغوي جديد

يوسف سامي يوسف

العقل البشري ، عند احدى درجات سلّمه الابدي ، لا لشيء الا ليولف بين برهتين متنافرتين : البحث عن هويات (تماثلات ، وحدات)، والبحث عن فروق . انه ترسيخ أحادية النمط ، ثم العبور بشتيت الاصباغ، او المواظبة على التلون بألوان متباينة والانتقال الدائم من احدها الى سواه . ومما هو طبيعي ، بل جد طبيعي ، ان تاتي اللغة نسخة عن العقل تختزن هاتين الحركتين المتغايرتين ، الشيء الذي نفى عن المعجم

العربي ان يجيء تراصفا ميتا لحشود الالفاظ ، ان يكون لائحة ، ان يصير الى علاقات داخلية حيّة بين الجذور ، جذور الالفاظ التي يفتدي بعضها ببعضها الآخر ، والتي هي كالنجوم يسند بعضها بعضها الآخر .

لهذا لايمكن لتنسيق المعجم العربي ان يكون سوى القبض على النظام في شتات الفوضى ، رؤية تناضد الناموس في الخاووس، واتساق الوحدة في الكثرة . وماهذا بشيء سوى البحث عن هويات ، وهو البحث الأبدي العزيز على العقل ، لأن الناموس (الوحدة ، الثبات ، النظام) هو مايرد العقل من الضياع الى التعين ، من التسيب الى التلازم . بغير وحدة الهوية والفرق يحل التشوش ، وبغيرها لايكون الا الفصام . فما الجنون الا اختلاط المبادىء في العقل ، دوران كل منها بطريقة تجعلها تتضارب جميعا ، تجعل الجميع يصادم الجميع . ان غيلان الفوضى وسعاليها ، خوف العقل من التخالط ، وغيته في الفروق وتوحيد الفروق ، هي بالضبط مادفع الباطن الى تنسيق المعجم العربي منذ آلاف السنين ، وربما عشرات آلاف السنين ، وهي عينها مادفع الفقهاء اللغويين التراثيين نحو البحث عن اتساق في اللغة جاهزة الانبثاث فوق صفحات المعجم .

كيف يمكن لهذا المذهب ان ينعكس على فقه اللغة ؟

انه لايملي علينا سوى شيء واحد يحكم البحث في المعجم من نقطة الابتداء الى نقطة الانتهاء ، وما هـذا الشيء سوى التنقيب عن انساق المعجم في العقل اكثر مما في الطبيعة ، فقط لأن حركة نمو المعجم العربي قد غادرت أصلها الطبيعي ، والى غير رجعة ، منذ آلاف السنين ، بحيث لم تسهم الطبيعة في بناء هذا المعجم الا في إبان برهة الانبجاس . فمما هو جدير بالمعاينة ان ائمة الفقه التراثي قد تنبهوا الى الاصل الطبيعي للغة، ولكنهم لم يحبوه بكبير اهتمام ، مع ان اهمال هذه الآنة التاسيسية سوف يجر على استيعاء المعجم العربي شيئا من قصور يحول دون السداد .

وأيا ما كان الشأن ، فان فقه اللغة العربية الجديد في صميمه الماهوي لايعدو كونه العودة الى جذور الاشياء ، الى ينابيع المشروع البشري في العقل البشري نفسه ، هذا الجوهر الذي هو نسخة عن الكون وليس نسخة عن الكون في آن معا . وبكلمة قد لاتعوزها الدقة ، ان فقه اللغة في اس ماهيته هو الكشف عن العمليات الخفية التي اداها الباطن دون وعي كامل ابتغاء تأسيس اللغة وتطويرها .

أما في ابان فاعليته ، فان أي منهج فقهي فعال لايعدو كونه ان ننقل الى حيز الوعي تلك الصلة الواطدة الرابطة بين الدال والمدلول ، بين اللفظ ببعده الصوتي وبين المحتوى بوصفه معنى عقليا ، أو من حيث هو حضرة الكائن في الوعي على هيئة تتناسب مع حاجات الباطن . وما سمي في الغرب اعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى ، مع انه قد يصدق على اللغات الاوروبية وقد لايصدق ، فانه لايحق على العربية ، لغة البدائيين الوثنيين ، بأي حال من الاحوال ، فلغة الضاد ماتني تصون أسسها الذهني الاولي وشخصيتها الوثنية . فالبدائيون في إبان جنوحهم نحو التجريد يرتكسون ، لافي المحسوس والمباشر ، وانما في التوافق مع الكون وهيئته المرئية ، وبهذه الخصلة الماهوية يصونون لغتهم من الانفلات من قطاع النظام ، بل هم يصرون على صيانة انغماسهم وانغماس لغاتهم في الأم الكونية الرؤوم .

على كل منهج فقهي متقدم ، اذن ، أن يلقط اللغة العربية في حركتها عبر خطوتين اثنتين ،خطوتين اولاهما قصيرة وأخراهما عظيمة الطول : الانتقال من الطبيعة الى العقل ، من الحسي المباشر الفج الى المجرد المركوز حتى في الياف الدماغ البشري ، وذلك بعد الانبثاق من الاصوات التي يصدرها الحيوان البشري وحركات اشياء الطبيعة من ماء وطيورنبات . وبخطوة التجريد وحدها ، خطوة الذاتية الصادرة من الداخل ، راحت اللغة تناضل ضد ضيقها ومحدوديتها وضعفها الخاص ، اذ الطبيعة لايسعها أن تفرز لغة لها عين رقمة الروح ، فما لم تفرز الروح لغته على

غراره ووفقا لسعته (نسبيا على الاقل) فان اللغة لن تؤتى القدرة على فرز عالم الطبيعة عن عالم الروح الا قليلا ، والانسان يظل في الطبيعة معزولا عن الحضارة طالما ان الروح يتهاون في مسألة توسيع المعجم بحيث تنداح رقعته حتى تكاد توافق ساحة الروح العظيمة الانتشار .

فاللغة لم تصبح لغة الا بفضل هذا الاندلاع الثر للداخلية ، للصور الكلية للعقل ، ونزوعها نحو معانقة الابعاد الكونية برمتها . فبهذا النزوح الكبير باتجاه العقل ، هذا المضي في الأشياء بدلا عن الجلوس بجوارها ، او الاصغاء لها (كما كان الحال في الحقبة الطبيعية) ، استطاعت اللغة لا ان تتوسع وتتعمق فحسب ؛ بل أن تملك في قلب نسيج حروفها نداءات حارة تدعوها الى الماوراء . لهذا بالضبط لم تعد العربية احتشاد محسوسات، تجاور أصوات متفاصلة ، بل صارت جملة حية لكل جزئية من جزئياتها صلة رحم ، صلة قربى ودم ، بالمجمل النابض الحي .

ولهذا سوف يتعذر فهم العربية دون العودة بنا الى اس الدهر ، الى أسها الضارب في الطبيعة . بيد ان الاكثر اهمية من ذلك هو ان كل منهج لغوي يقف عند هذه الآنة الجذرية سوف يحسب أن الأغصان هي الجذور ، وسوف تفلت من قبضته نضرة اليخضور التي تتمتع بها الاوراق . وهنا بالضبط ينبغي التوكيد على أن البحث في اللغة هو البحث في الصور المبثوثة في الاصوات المنطوقة ، والبحث في الصور لايسعه ان يكون الا تحديدا للعرفان المحض . ففي الصور يرتفع الوجود الى مرتبة الوجود الخالص ، الوجود الذي استلب من التبعثر والتام في البؤرة الشمولية الحاشدة .

فلا يمكن لفقه العربية ان يبدأ الا بصور العقل الينبوعية ، وذلك بسبب من أن اللغة مبنية على غرار العقل ، ولا يسعه ان ينتهي الى غير هذه الصور نفسها ، مثلما هو لايبحث ، إذ يبحث ، الا في هذه الصور الرابضة في آس العقل ، ولايتحرك الا فوق هذه الصور وفي اليافها .

والأبدى من ذلك ان العقل لايشتق اللغة من هذه الصور الا بقدر ما يشتق هذه الصور من اللغة نفسها . وهذا يعني ان حركة المنهج الفقهي تنعكف دوما ، وبكل وضوح ، صوب نقطة الابتداء ، وذلك لكيما تنجز حلقة تماهي بين البداية والنهاية ما كان ليقصر عن الشأو المرجو في مناهجه الفقيرة الى الاسس وضوابط الحركة الا لانه لم يوفق الى خيط اريانه ، اعني الى البداية السديدة ، الى نقطة النمو التي ينبغي عليه ان ينطلق منها ويحملها على راحتيه وهو يتحرك على سمت غير معوج يفضي في نهاية المطاف اليها بأم عينها . وبهذا لايكون المنهج الفقهي الا العود الدائم الى مبتدا الرحلة ، والارتحال عن المنطلق ان هو الا الرجوع اليه ، تماما كالطفل الذي يهجر الطفولة ليرتد في نهاية الحياة « الى اسفل سافلين »، الى عين آن الابتداء الاول .

من اين يبتدىء فقه العربية المتقدم ، او تنسيق المعجم العربي ؟
حصرا من ملاحظة ابرز ظواهر المعجم العربي .

فمن يقرا المعجم العربي سوف تلفت انتباهه مجموعة محددة من الظواهر هذي اهمها :

اولا — كثرة الالفاظ الدالة على النكاح والبضاع .

ثانيا — كثرة الالفاظ الدالة على القطع والتعطة ، ولاسيما القطعة من الماشية .

ثالثا — كثرة الالفاظ الدالة على التجمع والاكتناز وكذلك المنع والحبس .

رابعا — كثرة الالفاظ الدالة على الوفرة والقلة ، أو النمو والنقص.

خامسا — كثرة الالفاظ الدالة على الميلان والدوران ، وكذلك على ماتدور دورته فيحول او ينقطع ، وبالتالي على الابتداء والانتهاء .

سادسا — كثرة الالفاظ الدالة على النشاط والحركة والاضطراب .

سابعا — كثرة الالفاظ الدالة على الاحتجاب والغياب والتواري ، وكذلك على الظهور والبروز والانتشار .

ثامنا – كثـرة الالفاظ الدالة على الحين والقطعة من الزمن ، او من الليـل .

هذه الظواهر التي قد تمتد حتى تصبح بضع عشرة ظاهرة ، هي المنطلق الاول في تحديد حركة المنهج الفقهي ، اذ لابد العقل من ان يقف امامها متسائلا عن سرها ، وعن المعنى الخفي الكامن وراءها . ففي قناعتي ان كل ظاهرة لابد لها من ان تحيل العقل على ماليس إياها ، او على ما ليس هي في ظاهر امرها .

واذا ما لاحظنا ظاهرة اخرى بارزة للعيان ومفادها ان مجموعة واحدة من الجذور الثلاثية ، يتوافق نسقها في الحرفين الاول والثاني ويختلف في الثالث ، تنضوي جميعها عند بؤرة مضمونية واحدة ، ومثالنا على ذلك ان كل جذر ثلاثي يبدأ بالقاف والطاء يفيد معنى القطع ، ثم اذا ما ربطنا بين هذه الظاهرة الاخيرة ومجموعة الظواهر الآنفة الذكر ، عند ذاك يستذكي لدينا ويتوقد حدس مفاده ان المعجم العربي مرتب وفقا لانساق يترابط كل منها ترابطا داخليا بصلة قربى ، تماما كما تترابط العشيرة برباط الدم الاخوي ، مع احتفاظ كل مفردة (او كل فرد في العشيرة) بفرقه الخاص الذي يؤسس خصوصيته او فرديته . وهنا بالضبط نشعر ان العربية ، إن هي ، في اس ما هي ، الا لغة منطوبات العقل او اسرار النفس .

بيد اننا حتى الآن لا نملك حق الزعم بأننا قد انجزنا الكثير ، إذ لم يزل تنسيق المعجم في التوقان ، وسيبقى كذلك الى ان نكتشف كشفا حاسما لابد منه . فلقد اخذت اتسق المعجم العربي بناء على معنى واحد الحقه بكل نسق ، الا انني سرعان ما كنت الاحظ ان النسق ينبتر ويشذ عن المعنى الواحد قبل ان يكتمل . فلقد افترضت باديء ذي بدء ان النسـق المؤلف من الهمزة والباء ومايثلثهما يفيد معنى الاصل ، ومما اغراني على تنكب هذا المذهب كلمة « الاب » التي تحمل هذا المعنى ، غير ان النسـق لم يستمر على هذه الحال بعد كلمة « الاب » اطلاقا ،

الشيء الذي قد يدفع الى الظن بأن الكثرة الكاثرة من جذور المعجم العربي لاترضى بأي تنسيق ، وان التنسيق الشامل لن يكون الا من نصيب المشتقات ، كما فعل ابن فارس في « المقاييس » .

ولكن اعادة قراءة النسق المؤلف من الهمزة والباء وما يثلثهما ، ثم تحديد معانيه ، أو معاني كل جذر من جذوره ماخوذا على حدة ، ثم التبصر بهذه المعاني ، كل هذا قد نبهني الى ان ما تشير اليه هذه المعاني لايعدو كونه شيئا آخر سوى رموز الكينونة الرابضة في اس العقل . وهذي هي بالضبط البداية الحاسمة ، وهي ما غاب عن بال الفقهاء برمتهم ، اكانوا في التراثيين ام في المحدثين . وعند ذلك تماما رضي النسق بالانتظام . ولو بقيت انسق المعجم بناء على بعض المعاني التي اكتشفهما أهل التراث القدامى ، وردهما المحدثون من بعدهم ، ليسا غير القطع والتواري . فقد ادرك الفقهاء ان الفاء والقاف للقطع ، وان الغين للغياب، ولكن هذا الانجاز لايعني كثيرا ، وذلك لسببين على الاقل : اما اولهما فمفاده ان هذين المعنيين لاينسقان الا الجزء الاقل من المعجم العربي ، اذ يظل جزؤه الاكبر من نصيب رموز الكون والوجود ، رموز الثبات والتغير والتواتر والتكرار . وأما ثانيهما ففحواه ان النسق الواحد الحامل للقطع يندر ان يكون غير حامل للوصل ، وان النسق الواحد الحامل للتواري قلما تلفاه الا حاملا للظهور او التبدي . ومع ان الفقهاء لم تفلت من ايديهم مسالة التبدي هذه ، الا انهم لم يلاحظوا على الاطلاق مثنوية النسق .

اذن ، كان ثمة مفتاحان اساسيان ينقصان الفقيه ابتغاء السيطرة والهيمنة على المعجم العربي ، وبالتالي ابتغاء امتلاك ملء القدرة على تنسيقه ، وهما مثنوية النسق الواحد ومقولة الصورة ، وعلى الاخص صورة الكينونة او رموز الحياة . واغرب مافي الأمر ان التراثيين قد الفوا كتبا قائمة بذاتها حول مثنوية بعض الالفاظ العربية ، أو ما سموه بالاضداد . ووجه الغرابة في ذلك انهم في إبان برهة التنسيق ، وفي أوجها

كذلك ، لم ينتبه منهم احد قط الى مثنوية الجذر الواحد ، أو مثنوية النسق التي تضارع في اللغة مقولة الوساطة الصوفية .

من دون هذين العنصرين ، رموز الكينونة ومثنوية النسق ، ما كان بالامكان قط أن يضاف الا القليل على ما اسسه التراثيون في مضمار تنسيق المعجم العربي ، او قراءة اللفظة العربية ابتداء من كيمياء حروفها. حين نملك مفاتيح الاشياء فانها تهرع الينا من تلقاء نفسها ، وحين لاتكون اليد قد امتلكت المفاتيح فاننا نركض وراء الاشياء لتزداد نفورا منا ، نركض بغير طائل .

فما هي ، اذن ، رموز الكينونة ، رموز الثبات والحركة ، التضام والتفرق ، الوجود والعدم ؟

نظر الانسان الى الكون فرآه على هيئة نصف كرة ، فبنى بيوته بادىء ذي بدء على المنوال نفسه ، وما لبث هذا النوع من البناء مستمرا حتى يوم الناس هذا ، ولاسيما في اكواخ سكان الغابات البدائيين . ثم رمز الانسان للكون بالقبة ، وهي ما ينتشر حتى في المباني العفوية التي لاصلة لها بالمعابد . وقدس الانسان كل مايدور أو يميل ، كالقوس والكرة والدائرة ، وكذلك المثلث والمربع والمستطيل . والجدير بالملاحظة أن الكلمة الاغريقية التي تعني القوس هي عين الكلمة التي تعني الحقيقة، حتى لكأن مسار الحق قوسي ، حتى لكأن الحقيقة بالضرورة نصف دائرة، إذ العين لاترى من الكون (من الحقيقة) الا ماله شكل قوس أو شكل قبة ، نصف دائرة أو نصف كرة . أما النصف الثاني للحق فهو الخفي اللامرئي ، وهو الذي لايمكن أن يرى بغير البصيرة ، ولهذا كانت البصيرة عند الاقدمين سرا مثلما كان الوجود الغيبي سرا هو الآخر .

ورأى الانسان في صور الكينونة ، ولاسيما الدائرة والقوس والكرة، رموزا للطواف ، أو للكمال والنظام والثبات . وحتى المثلث والمربع والمستطيل رموز للكمال والنظام لان كلا منها ينتهي حيث حيث يبدأ .

وأما الكرة والدائرة ، اكمل الصور الهندسية الدالة على الكينونة ، فلا تكتفيان بسمة الانتهاء عند البداية ، بل إن لكل منهما خصوصية أخرى مفادها ان كل نقطة على المحيط انما تبتعد عن المركز تماما بقدر ما تبتعد عنه اية نقطة اخرى . وهذا يعني النظام قبل كل شيء ، النظام معبود العقل ، مثلما يعني ان تقديس الصوفية للدائرة ، وكذلك للكرة ، التي هي دائرة ، بلا ريب ، إنما يدل على اعمق حقيقة من حقائق العقل وهي ان الانسان كائن نظامي يعبد الثبات ويزحف باتجاه الكمال .

وامتد التقديس الى بعض الارقام ، وذلك فقط لأنها تعكس الديمومة والرسوخ . فالواحد اصل الاعداد والمتمتع بخاصية السريان فيها برمتها، تماما مثلما ان الحق اصل كل شيء وسار في كل شيء باطلاق . اما الاثنان فرمز التثنية ، او التكرار ، وصورة التكرار راسخة في العقل رسوخ السماء في سقف الكون . فالطبيعة تديم الحياة بتكرارها . لقد اشرقت الشمس اليوم ، واشرقت البارحة ، ولسوف تشرق في الغداة . ومالم يستمر هذا التكرار فان الحياة سوف تنقطع ، او اقله ستحل الفوضى العارمة وتنهار الصمدية والقيومية . ولهذا كانت صلاة الصبح عند بعض الاقوام البدائية لاتبتغي شيئا سوى مساعدة الشمس على الشروق، على تكرار ما فعلته بالأمس وما تفعله يوميا . والليل والنهار يتناوبان ، والتناوب تكرار ، والتناوب هو الدور او الطور ، هو مثنوية الحركة الجدلية . والربيع يكرر نفسه كل عام ، وكذلك كل فصل آخر . والابن يكرر الاب ، والشجرة تكرر ثمارها سنويا ، والمواشي تكرر نفسها عبر النتاج . قدس الانسان الاثنين لأن رمز التكرار المؤدي الى التواتر ، وبالتالي الى ديمومة الحياة . فالتكرار محايث لنسيج الوجود ثابت في ماهيته ، انه السمة الاولى لجوهر الكينونة ، فلولاه لانعدمت الحركة ، ولما كان إلا سكون او عدم . وبما هو كذلك فقد استنبطت اللغة العربية لفظة « الكور » من الكرة ، وهي الدالة على صورة الكينونة المرئية ، وكذلك لفظة « التكرار » ، وربطت بينهما في معنى موحد ومنفصم في آن معا . فالكور هو الثبات ، وكذلك هو حال التكرار ، انه حركة الثابت

بكل دقـة . فالحور، او التغير ، وهو ما كان الرسول يعوذ بالله منه ، (اللهم اني اعوذ بك من الحور بعد الكور) ، إنما هو حور الفاعلية الواحدة لكيما تعيد انتاج نفسها ، اقله في الطبيعة المرئية للعيان، او لكيما تستعيد نشأتها الاولى بناء على قانون ثابت لايكاد يعرف التغير . وبهذه الفاعلية تصمد الحياة وتصون ذاتها من العدم والفوضى معا .

أما الثلاثة فتكرار هي الأخرى ، انها رمز الأسرة التي تديم الحياة عبر تكرار الابناء للآباء ، ولهذا قال المثل العامي « من انجب لم يمت » . لقد قدست الثلاثة واصبحت واحدا من اكبر الرموز على الاطلاق ، لان العدم رعب محض . فبالثالث ، بالطفل ، يثبت الجنس البشري ويبقى ويدوم ، فالثالث إدامة النوع ، ما دامت إدامة الفرد مستحيلة . ولهذا اشتقت اللغة العربية لفظة « الأسرة » من الأسر ، والأسر بمعناه الأقدم لايعني شيئا سوى الثبات . فالأسرة ثبات النوع البشري . ولهذا عبدت الأسـرة ، وعبدت الأم بوجه خاص ، واهبة الديمومة . ولهذا ماكنا نعشق الجنس ، الشبق ، لذاته ، وما كان لنا ان نعشقه بهذه الحرارة ، لولا انه ما يديم ، ما يجبه الموت ، العدم ، الذي لايخيفنا شيء أكثر منه إلا الفوضى . فالمادة الجامدة لا تنعدم ، لا تموت ، فهي ، اذن ، لا تعرف الشبق ، أما الكائنات الحية فتموت ، ولهذا فان عليها ان تكرر نوعها وتؤبده بالجنس . ولاينقرض النوع الا حين يكف عن تكرار ذاته عبر الثالث ، عبر الطفل .

والاربعة رمز الكون لانها تشير الى الجهات الاربع الثابتة ابـدا . والخمسة رمز الكينونة والتجمع والكثرة ، أفما رأيتهم قالوا « الخميس» للجيش اللجب ؟ ثم اما رأيتهم يكتبون الخمسة على هيئة دائرة ؟ والسر في الخمسة انها الجهة الخامسة ، التي هي جهة الله في ذهن القدامى ، بعد الجهات الاربع . واما الستة فهي الجهات الست المؤلفة من الاعلى والادنى والجهات الاربع ، وبذلك تكتمل الكينونة منظومة بالكمال الذي يؤلف الكون المادي ، بذلك يكتمل المكعب ، تكتمل صورة الكعبة . وقد

اخطأ كارل غوستاف يونغ حين لم يستطع ان يرى في النجمة السداسية الا رمزا لتداخل الذكر والأنثى ، إذ هي في الحق رمز الكون الكامل ، من حيث هي ستة ، ورمز انبثاث المطلق في الكون من حيث هي مثلثان متداخلان .

واما السبعة ، اقدس الاعداد طرا ورمز اكتمال الوجود ، بل ملء اكتماله ، فهي الجهات الست مضافا اليها السابع (السابت ، الثابت)، في نظر القدامى . ولهذا اطلقت اللغة العربية على السباع (الوحوش) ، اسم الأوابد ، اي الثوابت ، وهي تشتق اسم السبع (الوحش) من عين الحروف التي تشتق منها السبعة والسابع . فكل حرف يضاف الى المقطع المكون من السين والباء سيشكل ثلاثيا يحمل صورة الثابت لا محالة .

واما الثمانية فهي تكرار الاربعة ، او تكرار نصف دائرة الكون المرئي، وبتكرارها يكتمل الوجود ، إذ يتحد النصف المرئي بالنصف المخفي فيتكامل الحاضر بالغائب وتتم الدائرة .

ولما كان التكرار هو الوتيرة ، او التواتر ، فقد اصاب الخط شيئا من التقديس ، وماذلك إلا لانه يرمز الى الامتداد ، والامتداد استمرار ، والاستمرار ثبات ، او بقاء يجابه الموت ، ينفي الله اعداء الانسان . وتقديس التكرار يعني تقديس الزاوية لانها ميلانٌ ، من جهة ، ولان خطا ثانيا يتدخل ليمثل الاثنين ، عدد التكرار في المنظور الباطني الخفي .

وبما أن الكون منحن مقوّس فقد أضفي التبجيل على كل انحناء وميلان وعروج ، ولهذا كثرت في اللغة العربية الالفاظ الدالة على الميلان والانحناء والتقوس ، الشيء الذي يترابط وثيق الترابط مع دوران الشمس والافلاك ، وبالتالي مع اديان النور .

ولما كان الكون المرئي نصف دائرة فقد جاء حرف النون ، الذي أقسم به الله في القرآن حين قال : « نون والقلم وما يسطرون » ، جاء على

هيئة نصف دائرة تقلد الكون المرئي ، وقد ترك النصف الآخر غائبا ، ولكنه يحدس حدسا بوصفه عالم الغيب الذي يتمم عالم الشهادة . وقد وضعت النقطة في منتصفه كاشارة الى ارتباط النقاط على محيط الدائرة بمركزها ، وبالتالي كايماء الى النظام والثبات المبثوثين في الكون. فالحقيقة ان علم الهندسة برمته ، وكذلك كل مايدور ، ولاسيما الدولاب ، إن هو الا تخارج صورة الكون الرابضة في اس العقل . كما أن الخط رمز للديمومة لانه يستمر ويواظب على الامتداد ليدل على المدة ، على زمن وجود .

فلنعد الآن الى نسق الهمزة والباء وما يثلثهما لنجد ان النسق ما عاد في وسعه الآن إلا ان يعنو للانتظام :

١ ــ اب : الاصل والبداية . وإبان الشيء اوله . وكل ما دل على الاصل والبداية يحمل صورة الكينونة ، لانه خروج من مملكة الممكنات الى مملكة الوقائع ، اي لانه كون ووجود .

٢ ــ ابد : مايمتد الى ما لانهاية . وهذا الثبات . والثبات سمة الكون .

٣ ــ ابر : الابر تلقيح ، وكل تلقيح خلق وكون . والابرة امتداد ، خط ، وكل امتداد رمز للديمومة ، والديمومة سمة الكينونة .

٤ ــ ابس : حبس ، والحبس ثبات .

٥ ــ ابش : الاباشة اختلاط ، والاختلاط توالج ، او تجمع ، وهذا تضـام او ترابط . والشيء يثبت بقدر مايتماسك ، بقدر ما تترابط اجزاؤه وتتلاحم .

٦ ــ ابط : سمي ابطا لانحنائه . والانحناء ابرز سمات الكون .

٧ ــ ابق : انحرف ، والانحراف ميلان ، والميلان سمة من سمات العالـم .

٨ ــ أبل : مال . تأبل ، اذا ترك النكاح ، ولذا سمي الراهب ابيلا ، اي مائلا عن النساء .

٩ ــ ابن : الإبن تكرار الأب ، والتكرار من سمات الكون . والأبنة العقدة ، وهذه كرة .

١٠ ــ ابه : تابه عن الشيء : مال عنه .

١١ ــ ابي : مال عن .

وبذلك نلاحظ ان هذا النسق ينظمه معنى واحد ، يوطد بين مفرداته كافة ضرب من صلة القربى المضمونية المضمرة ويحيله الى نظام في وسعنا ان ندعوه أنظومة الصباغ الواحد . وبهذا الصباغ الأحادي تكون قد ثبتنا هوية النسق الواحدة ، ولكن الحرف الثالث الصانع للفرقية ، أو للفردية ، هو مايجعل لكل مفردة في النسق خصوصية خاصة بها ، نكهة حبيت بها وحدها دون سواها . فما لم نر الفروق في المعجم فاننا آيلون الى الخاووس لا محالة ، لأن الناموس محتوم عليه ان يكون وحده الهوية والفرق .

وعلى اية حال ، فان من شأن هذا التوحيد الذي لا لبس فيه ان ينفي كل ما يعسّر التوكيد على أن عدم بلوغ الفقه العربي الى رموز الكون والفساد ، الثبات والحركة ، الكور والحور ، هو ما عرقل تنسيق المعجم العربي وحال دون اكتماله ، على الرغم من مجمل الجهود التي بذلت في هذا المضمار .

نحن ، اذن ، في مواجهة ظاهرتين جاهرتين تبرزان بكل نصوع على سطح المعجم العربي ، اما أولاهما فكثرة في الفاظ تحمل صورة التقوس ، وصورة القطع ، وصورة الظهور ، وصورة التواري ، وصورة البضاع والجمع والتخالط والتشضام ... الخ . واما أخراهما فمفادها ان كل منظومة من المفردات الثلاثية تحتوي على حرفين ثابتين وحرف ثالث خاضع للتحول تنطوي على صباغ واحد يقيم بينها صلة رحم . فما دلالة هاتين الظاهرتين ؟

النتيجة الحاسمة التي بات في وسعنا استقراؤها يمكن ان تتلخص على هذا النحو :

ان المعجم العربي مبني انبثاقا من مجموعة من الصور تربض في أس العقل وتؤلف نواة صميمه الماهوية .

من دون هذه النتيجة ، من دون هذا المنطلق البدئي الأول ، سيظل فقه اللغة العربية يدور في متاهة موصدة ، ولن يقبض الا على الفتات ، اما المائدة بكامل دسمها فسوف تظل خارج حوزته . وعندي ان هذا المبدأ ينبغي ان يسبق تنسيق مشتقات الجذور وان يتقدم نظرية التقليبات الستة ، اي ان يشرط فهمنا لابن فارس وابن جني .

المعجم العربي ، اذن ، ليس لائحة متراصفة العناصر ، وانما هو لحمة منظومات متوالجة بعمق ، حزام تلمها وتنحل فيها الصورة القبلية المجردة الباحثة عن تعيين ، عن انتقال من الشبحية الى الشخوص ، من الاضمار الى الانية ، حزم تخترق الصورة المجردة حملة جزئياتها ، وينبث فيها مفهومها الخالص الذي يصير هو نفسه طريقة استيعائها واكتشافها امام الوعي ، وذلك فقط بحكم كونها صدورا عن العقل في اوليته ، عن نقطته البؤرية الحاشدة ، عن مركزه البدئي الاعمق . وهنا فقط يصير المفهوم الخالص فاعلية تعبيرية محايثة ، كلية انتقلت الى آن الشخوص بعدما كانت في حيز التجريد الصوري الغائم . فاللفظة العربية من حيث هي نمط وجود المجرد القبلي ، او هيئة تجليه وانبثاثه في الفاعلية الشاخصة الحاضرة ، قد بات في وسعها أن تحدد الكلية العالية للعقل ، ان تحتقب كلا من الفردي والكوني ، العطلي والتجريدي ، وان تدغمهما في برهة اشتباك حميمي اعلى . وبذلك يغدو المنهج ، منهج سبر اللغة وتحديد بواطنها واسرارها المكتومة ، نمط الكلية ببعديها البراني والجواني، فلا يظل خارجيا بالنسبة الى موضوعه (المعجم هنا) ، بل يصير توافقا تاما مع قوة هذا الموضوع المطلقة ، هذا الموضوع الذي يفقد اية قدرة

جذرية على مقاومة المنهج ، وان هو ثابر على صيانة شيء من استطاعته على الاباق والشرود .

ولا يرضخ الموضوع مثل هذا الرضوخ للعقل ، للمنهج ، الا لانـه يفقد شخصيته البرانية ، اقصد هويته كموضوع خارجي مستقل عن الباطن ، والا لانه يتماهى مع المنهج الذي يخترقه سلفا ، ومنذ اقدم العصور ، ويغلغل فيه حتى اس ماهيته ، اذ يستحيل ان نجد تماهيا بين شيئين له عين درجة الاطلاق التي يتمتع بها تماهي العقل واللغة .

ففقه اللغة عندي انما هو الكشف عما ادخره الباطن (باطن العقل ، عملياته الجوانية اللامرئية) وَبَذَرَهُ وَأَوْدَعَهُ من أولياته وفاعلياته ونِسبه في ماوراء مظهر اللغة الخارجي . وبهذا يتماهى فقه اللغة وفقه العقل في مبتداه واول نشأته ، مثلما تتماهى اللغة والعقل سواء بسواء . ولما كانت حركة الوحدة والفرق اول واعظم عمليات العقل ، بل مابه يصير العقل عقلا ، فقد جاءت بنية اللغة العربية مسبوكة على هذه الصورة عينها . وما لم ندرك هذا المبدا في المنطلق فلن نملك قط ان ندفع بفقه اللغة العربية الى الأمام ولو قدر أنملة .

ان العقل امام اللغة يختلف الى هذا الحد او ذاك عن العقـل امام الطبيعة ، وذلك ، بداهة ، لان الطبيعة ليست من مبتكرات العقل البشري، ولو ان بين العقل والطبيعة جملة من التماهيات المتوافقة ، اما اللغة فهي بالكلية المطلقة من منجزات العقل ، بل اول منجزات العقل واغناهـا بيخضوره الديمومي ، ولهذا بالضبط كان بينه وبينها هوية التواحد المطلق . انه يخترقها كما تخترقه تماما ، وذلك بحكم كونه ينبوعها الوحيد، وبحكم انبثاثه فيها انبثاث الجهاز العصبي في جسم الانسان . ولهـذا بالضبط فان المفهوم لن يعوزه ان يتعرف على ذاته في اللغة ، وذلك حصرا بسبب من محايثته لها سلفا ، مثلما لن تعوزه القدرة على تثبيت الجوهر بوصفه وحدة الماهية والمفهوم (اللغة وادراكها الاعمق) ، تحاضن العقل

والماهية . وبذلك يتبخر الفاصل الذي يفرز الموضوع عن المنهج : صور انساق المعجم العربي هي صور العقل الينبوعية نفسها ، وليس على العقل (المنهج) الا ان يقبض على ذاته واغلا في اللغة ، اقصد على هذه الصور (الرابضة في كل من العقل والموضوع قبل اية دراسة للمعجم) اثناء انبثاثها في المعجم الذي هو على القطع والجزم من مبتكرات العقل .

مقتل الفقه اللغوي كله ـ وفقه العربية ما انفك حتى اليوم تقليديا بغير اسس منهجية ـ يتحدد في انه لم ينبثق من هذه الحقيقة الاولية في المنهج ،هذهالحقيقة الاكثر بساطة من اية حقيقة اخرى : ان اللغة من مفرزات العقل ، وبالتالي فان لها هيئته الداخلية المستسرة ، وما هيئة العقل التأسيسية المستسرة هذه الا جملة صوره المتحكمة بجوانية منجزاته برمتها . ومن شأن مثل هذا الامر ان يعني بدقة ما فحواه ان تحديد ماهية العقل الاولية (كونه يتألف بدئيا من صور قبلية مجردة مطلقة) ينبغي ان يسبق اي فقه متقدم ، وان يؤلف الان البدئي المتحكم بالشأو المبتغى ، مما يمكن معه القول بان ليس ثمة فقه لغوي راق بغير فلسفة نفسية،اذ بهذا التعيين الاولي وحده يملك المنهج ان يتأسس ، ويملك ما يحايث الموضوع (المعجم هنا) ، الماهية ، ان ينتقل الى ساحة الشعور ، ان يصير المفهوم ، او يتحاضن **والمفهوم** ، دون شيء من إباق يملك انينقض **الموقف** ، لان هامش الاباق الحر الذي لا بد من اتخاذه تحوطا لا يسعه ان يطوح بالاتساق الاطفى ، اذ الشذوذ لا يسعه قط ان يهدم القاعدة . ومن هذا نبلغ الى ما جدواه ان اي خطا في تنسيق المعجم العربيانما مآله الوحيد الى نقطة الابتداء نفسها ، اقصد آنة تحديد صور العقل الكبرى والصغرى ، هذه الصور التي نملك ان نسميها ارضية الباطن ، لانها مستسرة في بؤرة العقل ، او في مملكة اللا منظور ، وكذلك لانها « الامهات العلويات » اللائي ينبع منهن ويصدر عنهن مجمل منجزات الانسان .

ولعل السؤال الجوهري الذي ينبغي ان يطرح الآن ان يكون هذا : لماذا غابت هذه الحقيقة البسيطة عن بال فقه اللغة برمته ، ولا سيما الفقه التراثي ؟

لقد كان على اللغة في القرون الوسطى ، وبحكم دافع باطني خفي ، ان تغرق المحرّم في الصمت . ويبدو انه ما من شيء في تلك الاحقاب كان اكثرتحريما من حرم النفس بالذات ، من الباطن المستتر الذي لا يعيه الوعي. لقد كان يتحتم على تلك المملكة الخفية الرابضة في ضباب اسطوري ان تظل حبيسة في اطر التكتم والتحفظ السريين . وربما لم يتعرض الصوفيون لاقسى اضطهاد الا لانهم حاولوا ان يستبيحوا هذا الحرم وان يكشفوه للناس . ولهذا كانت التقية ، التي اراها ابدية ، وكانت كذلك العبارة الصوفية : « قدس الله سره » . ففي عصر يضفي القداسة على الاشياء طرا وبنفسنها ، ولا سيما على الروح ونسيجه المستور ، كان لا بد من الاحجام عن تسمية المحرمات ، لان التسمية ، مجرد التسمية ، توقع الشيء في الابتذال ، والمبتذل يتعذر عليه ان يكون مقدسا . ولهذا كان لا بد من انتظار عصر الاستهلاك الربوي الذي لا يقدس الا السلعة ، ولا يرى في النفس الا تابعا ذليلا لسلطة المال المتعالية .

ومهما يكن الشأن في سويداء جوهره ، فان الفقه التراثي قد يظل يطوف حول انساق اللغة دون ان يحرز الشأو المرجو ، ودون ان يصل الى امتلاء غايته ، بل دون ان يقبض على غير الفتات ، او على غير الملاحظات المبدئية يقطفها من هنا وهناك من دون اية استطاعة على اختراق المعجم برمته . ففي اليسر والسهولة اليوم أن ننقض اجرا محاولة تنسيقية عرفها تاريخ الفقه العربي برمته ، أعني تلك المحاولة التي انجزها ابن فارس في معجمه النفيس ، « مقاييس اللغة » . فقد حاول هذا الجهبذ الفذ ان ينسق الفروع قبل الاصول ، وهذا أمر متعذر ، وان كان ابن فارس قد انجز في هذا المضمار ما لا يستهان به . ثم انه راح ينسق

المعجم بغير منهج وبغير اسس اولية تحكم حركة التنسيق وتخترقها . ومع ذلك فان ما انجزه الفقه التراثي ليس بالشيء اليسير ، بل ان ما اضافه الفقه المحدث الذي يتمتع بعمر طويل نسبيا قد يمتد طوال قرن او بعض من قرن ، لا يعدو ان يكون تلخيصا في احيان معينة ، او تكرارا، في احيان اخرى ، لما كان الفقه التراثي قد أنجزه منذ الف عام . ولكننا لا نعدم استثناء مشرقا ، على اية حال . والاهم من هذا المآخذ ، مآخذ عدم اضافة الكثير ، او ربما عدم اضافة شيء جذري وجوهري ، اننا لدى التدقيق نملك ان نكتشف ما فحواه ان عيوب الفقه المحدث هي عين عيوب الفقه التراثي ، حذوك النعل بالنعل ، وان مقتل الفقه المحدث (الجولان غير المنهج بسبب غياب مقولة الصورة ، وبسبب عدم المماهاة بين العقل واللغة ، بين داخلية العقل واسرار اللغة) ، هو مقتل الفقه التراثي نفسه. ولهذا اخوّل نفسي حق الذهاب الى ان الفقه المحدث لم يبلغ ساحة الحداثة بعد ، بل ظل تقليديا عاجزا عن تنسيق المعجم ، وكذلك عن الوثب من برهة الفقه الى برهة الفلسفة اللغوية .

ومهما يمكن لماهية الامور ان تكون ، فان مجموعة الصور المصدرية التي لا يتيسر للعقل ان يفكر الا ابتداء بها وانبثاقا منها ، والتي من صميمها انبجست اللغة العربية ، وعلى ضوئها يمكن تفسير ظاهرة الانساق وظاهرة كثرة المترادفات ، والتي لا بد لها ، بالتالي ، من ان تحكم اي منهج فقهي شمولي ــ ان مجموعة الصور المصدرية هي هذه :

اولا ــ صورة التواصل والتفاصل ، او التكثر والوحدة او الهوية والفرق .

ثانيا ــ صورة الظهور والتواري ، او الاحتجاب والبينونة ، القيمومة والوضوح .

ثالثا ــ صورة الوفرة والقلة .

رابعا ـ صورة الديمومة والآنية ، السكون والحركة ، الثبات والتغير، التضام والتفسخ .

إن هذه الصور المصدرية هي حصرا ما انزلق ـ بمشنوبته طبعا ـ من بين انامل الفقهاء اللغويين ، فانزلقت بالتالي الانساق اللغوية ، وانزلقت معها كذلك اسرار المعجم المدهشة .

ولكن فلأسارع الى تبيان ما فحواه أن هذه الصور المصدرية او الينبوعية ذات الشخصية المثنوية ، ليست اطلاقا ما سمي في الغرب بالصور البدئية أو « الأنماط العليا » . فلقد ارتكب خطأ نفساني كبير حين ظن أن بعض تجليات الصور الينبوعية هي الصور الينبوعية نفسها . فلقد أحل المجسد في محل المجرد ، أخذ المجسد من حيث هو الكلي ، مع ان المجسد ليس الا آن انكشاف الكلي البديء . فالنمط الأعلى للأم ، مثلا ، ليس الا انكشافا واحدا من انكشافات صورة الديمومة ، صورة المركز ، صورة الدائرة ، صورة التكرار والاستمرار ، هذه الصورة التي تنكشف في الاب كما تنكشف في الأم ، بل وفي الزوجة كذلك بوصفها ما يديم الحياة ، وتبلغ ذروتها في مقولة الله ، لو المطلق الهادىء الذي لا يتطور ولايتمحور . وعلى هذا فان ما سمي في الغرب « بالانماط العليا » او « الصور البدئية » ليس الا اشكالا من اشكال انكشاف الصور المصدرية الاربع الكبرى ، التي احسب ان الشيخ الاكبر ، اقصد محي الدين بن عربي ، لم يعن سواها حين قال بمقولة « الأمهات العلويات » . ومن هنا بات في الميسور الذهاب الى ان الانماط العليا تقع دون الصور المصدرية ، وان هذه الصور الاخيرة ينبوع ابدي لأي نمط من انماط الباطن . فهي تعلو فوق هذه الانماط وتفرزها . وهذا يعني ان علم النفس المعاصر قد عجز حتى الآن عن بلوغ « نقطة العقل » ، على حد عبارة الصوفيين ، وعن العودة الى اصل الاشياء في الباطن المستسر . ولعل السبب في ذلك انه انهمك في البحث عن المرض لا عن السواء ، وان رادته كانوا من الاطباء لا من الفلاسفة . وما لم يرجع علم النفس الى حظيرة الفلسفة فان جوهر

النفس سيظل خارج قبضته ، او قل هو لن يقبض الا على النزر اليسير من هذا الجوهر . ولست اريد بالفلسفة جناحها المنطقي الصارم الجاف الذي يتعذر عليه ان يمسك بالماهويات الاعمق هو الآخر ، حتى ولو عنت دائبا في سعيه وراءها ، وانما اريد فلسفة الوجدان وفلسفة الصور الينبوعية التي يمكن ان تستنبط استنباطا من انتشار العقل في الحياة ، في التاريخ والعلم والفن واللغة ، وما الى ذلك من تجليات فض العقل مكنوناته فيها ومن خلالها .

لم يقبض اصحاب مقولة «الانماط العليا» الا على «الامهات العلويات» في خارجيتها الخالصة ، هذا ان كانوا قد قبضوا عليها باطلاق ، وذلك لانهم لم ينطلقوا من ان المفهوم هو القبض على الصورة في حضورها الشاخص ، في راهنيتها العابرة ، بوصفها حركته الخاصة حصرا ، حياته الماثلة امام عينيه ، وبوصفه هو بعدها الاولي الداخلي والابدي . ولم يقع علم النفس في هذا المزلق الا بسبب الازدراء الذي اعتاد ان يكنه للفلسفة بأبعادها كافة .

■ يتبع

□ □ □

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

لعام ١٩٨١



أدب

١ ـ الشعر الامريكي اللاتيني المعاصر

(مختارات)

ترجمة : د. محمد عبد الله الجعيدي
جامعة مدريد

٢ ـ زهرية شكير

قصة تسجيلية

جان الكسان

الشعر الامريكى اللاتينى المعاصر

(مختارات)

ترجمة: د. محمد عبد الله الجعيدي

جامعة مدريد

مرثية الى خيسوس مينيدث

نيكولاس غيين(١)

ايّ بنان بنانه ، وكم
من ظفر في الحلم تمالَه !
على منطقــة
الضغط المنخفض ، التي فيهــا ارادوا تحطيمه ،
جسداً ونوراً وعظاماً وحنجرةً
وبريقاً اخاذاً قد سطع ،

كيف نراه ، كيف يجب أن نراه يمر
يصرخ بين الأكواخ ،
أو يبقى خامــلاً كسولاً
او يهبط ويصعــد .
او من يدٍ الىٰ يدٍ
يدور كقطعــة عملــة
متــداولــة
او يشعل حافــة الشارع
كومضةٍ متأخرة
او يقذف بأناشيد كالحجارة
الى نهر البشر والبحر وبرك الناس

تؤلف حلقات موسيقى
إنتقامية ، موضوعة ، كنشيد وطنيّ على الأكتاف محمولة !

صوته الذي يصحبنا هنا ويطوقنا .
كزهرة سهاد نعصر صوته
فينزّ عصيراً مُرّاً ،
رائحــة رطبــة
ماء كلمات حادة
في الصراخ تجـد
طريق النشيد .
في الغناء يجـدون
طريق النــار
وفي النــار
طريق الفجر
وفي الفجر ديك
احمر من بارود ومعدن ،
بجناحيه ينشر النهار .

هلمّوا ، هلمّوا وفي البرج .
الشاهق ستكونون ، جرساً ومنادياً يدق الأجراس :
هلمّوا ، ستكون ،
المدن والعظام معاً يحيّون
اللطيف وفجر الجذور

المنتظر ، يحيّون تألق
نجمة عظيمة فجائية الظهور
معدن" وعظام معاً يحيّون
حمامة شعبية التحليق
وفرعاً أخضر في الهواء لا صاحب له :

العربــة بالسنابل حديثة
القطف مليئــة .
الوجود الأساسي
للصلب والوردة :
معدن وعظام معاً يحيّون
الموكب النهائي ، موكب
النصر العظيم .
حينئذ بحسامه ،
المصنوع من برق عظيم وضاء ،
جنرال القصب سوف يصل ؛
حينئذ سيصل ، فارس
يعتلي صهوة" جواد من ماء ودخان ،
وابتسامة هادئة بتحية رقيقة ؛
حينئذ سيصل ليقول :
خيسوس سيصل حينئذ ليقول :
ـ انظروا ، أنا السكر هنا دون دموع .
سيصل ليقول :
ـ الرحلة كانت طويلة والطريق صعب
بدم جراحي شجرة تمت" ،
بداخلها عصفور يغني الحياة
وبشقشقة يشرق الصباح .

ثورة الرجل الميّت

الى الشاعر العربي عبد الوهاب البياتي
لويس كلاري(٢)

دور الميّت ذلك
عرف جيداً كيف يلعبه
اقترح على يهودا دوراً ذكياً
كما لو كان ينادمه

ما اهتم بقوانين اللعبه
لكنْ بالنتيجـة
قال للقضاة : إفتحوا للحبّ قلوبكم
لكن النتيجة كانت حرّيّة .

دور الميّت ذلك
بالفعل برْهَنَ
ان المرءَ بعـد موتـه
كان مباشرةً ، الى السماء سيذهب

هذا ما رواه له الشيطان
الذي في الصحراء قابله

والحّ عليه ايضاً
ان يكون قدّيساً حتى يموت

ترك خَطيئَةَ الطفولة
التي كادت لو لا وجود
الخائن في الدينار
ان تنتحر

فالذي ادار البكرة
للفتاة اظهر حبّاً
وعلى صدر ذلك الشاب
قريرة العين نامت
لكن يهودا الذي احب
الحرية للريح
ترك المكان الذي فيه كان
وراح يلهو

تلك الفتاة التي علمها
يهودا ان تحبّ ، صرخت حينئذٍ
بالريح على شاطىء البحر
باكيةً من اعمق اعماقها

حريتي كانت ان احبّكَ كثيراً
يا من عرفت كيفَ تحبّني

في هذه الأرض ساكون رعباً
إن لم استطع قتلك

ما تمسك الميت بالحياة
لكنه أراد ان يلعب لعبة حمقاء
وبقوة الكلمة والمدامة
ان يَهتدي الى الخَيْر من هُمْ في السُلطة .

فَهم يهودا اللعبة
ولو ان الميْت اقنعهم
لا تبغي ان يكون ملكاً
ويربح الجَولة

حقاً أن يهودا قد باع
الميّت الذي تحدّاه ،
ولكن إذا الأمر بالحرية قد تعلق
فليس هناك قوانين في اللعب

قتيل جبل الجماجم قد راى
من على رمحـــه ،
في زيٍّ مهرّج
الخائن الذي عليه بَصق

هي ، بعد ان احبّته
سَحَبَت الحَبْل السري

وبه الخائنُ على الزيتونة علّقتْ
موفيةً بما التزَمتْ

الميتُ من على الرمْحِ يَضحَك
وعلى قريْبيهِ يتهكّمْ
مهنئاً نفسه بانه استطاع ان يخدعه
وبخِفة روحهِ ان يقهَرَه

تقبّلُ البكّاءةُ
الأقدامَ التي ترتَج
وبكلماتها تتملق
صولاتِ صالها يهودا

اعطى الشيطانُ الفتاةَ الحبْلَ
السحري ، الذي حمل يهودا لمصيرهِ الأسوَد .
الميّتُ وعزيمتهُ
هما اللذان حمَلا يهودا للتابوت .

فتبكيه البكاءةُ
وفي الفضاءِ تَنتظرُ اليه
ولكن ذلك ما اغنى عن يهودا شيئاً
لأنَّ القبْلةَ بالحبِّ قد هزَمته .

مدريد في ١٩٨٠/١١/٢٣ م

صلاة لأجل ماريلين مونروي[٣]

ارنستو كاردينال[٤]

إلهي

تقبّل هذه الفتاة المعروفة في كل انحاء الارض
باسم ماريلين مونروي
ولو ان ذلك الاسم ليس اسمها الحقيقي
(ولكنك سبحانك تعرف اسمها الحقيقي
اسم الطفلة اليتيمة التي هتك عرضها وهي في التاسعة من عمرها
الطفلة العاملة في الدكان والتي ارادت الموت وهي بنت ستة عشر ربيعاً) .
والتي تمثل الآن امامك دون قناع (مكياج)
دون وكيل إعلامها
دون مصورين ، دون أن توقع بقلمها
وحيدة كفلكي امام الفضاء الدامس
في طفولتها حلمت أنها عارية في الكنيسة
(كما روت « التايم »)

امام حشد كسير النفس مطاطىء الراس
وكي لا تطأ الرؤوس على المسامير توجب عليها أن تسير
خير من علماء النفس أنت تعرف احلامنا
الكنيسة ، البيت والكهف هي تأمين الحضن الأمومي

ولكن شيئاً اكثر من ذلك ايضاً ...
الرؤوس هي المعجبون ، هذا جليّ
(حشد الرؤوس هو الظلام تحت تدفق النور) .
ولكن دراسات « توانتيث سينتشري فوكس ستنتر »
ليست هي المعبد
المعبد ـ من رخام وذهب ـ هو معبد جسدها .
الذي فيه يكمن إبن آدم والسوط في يده .
يطرد تجار التوانتيث سينتشري فوكس
الذين من بيت عبادتك جعلوا وكر لصوص .

إلهي

في هذا العالم الملوث بالخطايا والنشاط الاشعاعي
انت لن تؤاخذ موظفة دكان صغيرة
كاي موظفة دكان شابة حلمت ان تكون نجمة للسينما
فاضحى حلمها حقيقة (ولكن كحقيقة الألوان)
وهي لم تمثل الا الأدوار التي لها إرتضينا .
ـ دور حياتنا نفسها ـ فكان الدور محالاً
فلها ولنا إغفر يا إلهي
دورنا في التوانتيث سينتشري فوكس
إغفر لنا هذا المرض الضخم فوق العادة
الذي فيه اشتركنا جميعاً
كانت في حاجة للحب فمنحناها المهدئات

لحزن من ليسوا بقديسين
التحليلات النفسية اوصيت علاجاً

تذكر يا إلهي رهبتها المتنامية من آلة التصوير
وكراهيتها « للمكياج » ـ والاصرار على تجديد المكياج في كل لقطة ـ
كيف كان الخوف ينمو
والتاخر عن صالات التصوير كان يتزايد
ككل عاملة دكان صغيرة
تطلعت لان تكون نجمة للسينما .
مزيفة كانت حياتها
كحلم يفسره الطبيب النفسي ويدونه
قبلة كانت اغانيها والعيون مقفلة
حتى إذا ما تفتحت العيون
تبيّن انها تحت الأضواء الكاشفة كانت .
وتطفا الأضواء الكاشفة !

ويرفع جداري الحجرة (كان « ديكوراً » سينمائياً)
في حين المخرج يبتعد بكراس ملاحظاته .
لان المشهد قد تمّ تصويره
كرحلة في يخت ، كقبلة في « السنفابور » ، كرقصة في « الريو »
كحفل إستقبال في بيت دوق ودوقة وندنسون
يرَون في الصالة الصغيرة (للشقة البائسة)
انتهى الفيلم دون ان تؤخذ القبلة الاخيرة .

ميتة في فراشها وجدوها وعلى الهاتف يدها .

ولم يعرف رجال المباحث الى من كانت بالهاتف ستتحدث ،
كانت
كمن يطلب رقم الصوت الوحيد الصديق
فلم يسمع الا صوت إسطوانة تقول : رقم خاطىء .
او كشخص اثخنته القراصنة بالجراح
يمد يده لهاتف قطعت عنه الحرارة .

إلهي

كان من كان الذي كانت ستتحدث اليه
ولم تفعل (ربما لم يكن له وجود او كان ممن
لا رقم لهم في دليل هواتف لوس انجليوس) .
فللهاتف إستجب انت

يا إلهي .

الاستعمار اليانكي

لويس يودينسي تورّيس(٥)

النسر الضخم ...
الذي صدره من حديد وفحم .
ظهره الذهبيّ مساحته ثلاثة ملايين ميلاً مربعاً ،
ريشه يُدثّر مائة مليون قملة لونها الى الحمرة ضارب .
منقاره (الشاكوش) منحنى نصل نيغارا المفضض
سماؤه واجنحته الممتدة هما المحيطان
حوصلته المتموجة في عش البحيرات الكبرى تتضخم .
ذيله بزيت حَجَر إستيكي يَمسَح ،
مخالبه تهز وتتسمّر في عنقود جمهوريات الجنوب .

النسر الضخم ...
النسر البابلي من نيويورك بجرائيمه السبعة ملايين يَصِل ،
نهر الميسيسبي ذو الأنغام المتعددة
شلالات نياغارا المعمارية
جبال روكيوساس الوعرة
بحيرة ميتشيفان الهادئة
صحراء الأريزونا الحمضيّة
غلات لويزيانا الفذائية

فواكه فلوريدا الطازجة
اخشاب كاليفورنيا الراتينجية الحمراء ،
مناجم شمال الشرق المطاءة

الكابيتول المتيبس
الدولار الرنان

الخطوط الحديدية بين الأطلسي والهادي .
بنوك وول ستريت الحمقاء

وجامعة هارفارد المفتر"ه

ايديسون هو الأذكى
ووت مان هو اذكى الجميع
الشعب ذو السيادة
وانت ايها الجميل
وآلاف مثلك ،
النسر الضخم ...
على المكسيك يخيّم

حينئذٍ ، هذه الدجاجة الحاضنة ، المقطوع ذيلها ، ذهباً تقطر في حلق عشرين رئيسا ، بافواه متفاوتة الاتساع ، فاغرة ، من أسفل اليها ينظرون .

أنا والفراق

خورخي إنريكي ادوم(٦)

كميت ، ياحبيبتي ، انتصب ،
ارمي حفنات النسيان وأثقل كاهل الواح
عضضتها ، حجارة ، ماتبقى مني
وكل ماالقوه عليك لكي يدفنوني
نشوات الخطأ ، كل
تورط في الحب ، كل الحب الذي بالصمت خلطته ،
المسامير التي ماكانت تتركني أصل جبهتك .
الهي امسك اعيد الميراث الظالم
الذي ترك في عيوني ، يأسي
الترابي ، النحيب الذي استل
كحله على حبال الممر الاولى ،

همومي التي كان بسببها حملك ،
جذوري التي حقيقتك العظيمة مشدودة ، صراخك
في الظهر ، هناك يظل فراشي الفقير
بين شراشفه الوحدة والكآبة ،
وظيفتي ، صاحب العمل ، طردي من العمل ،
ديون ماء الحياة والاسبرين ، حذائي
لامكان فيه لرقعة جديدة .

في طعام الغذاء كانوا يضعون لي كتابا
في الصحن مفتوحا، انتظاري ذو
فرصة عظيمة ، الشيء العظيم ، اليوم العظيم .
هنا ابداً ، من الإحنة اخرج خروجي من الأم ،
اجمع كل عظامي . ارحل

من فندق الكآبة هذا الى اليوم المشرق
ساذهب لاتعلم الامل كلفة
قديمة بين الانقاض نسيتها ،
ومهما سقطت متعثرا
ساجد من معه اتحدث ، مع الذين في سبيل
ورقة ماتوا ،و انا لااصدق ، فيروني تذكرة
يانصيبهم . بقسوة الدنيات وطلقات السلاح الآلي
مزقا وصلك ممزق هذا العام .

حشائش يابسة ، في عصرك ، حتى
الذروة التي اليها وصلت ، حتى
خط الحماية الخلفي ، بك
مرهون ، أرواح بجانب الحائط متكدسة ،
وجوه كي تراك من الداخل ، الى الحائط قد توجهت
وجه تلك الفتاة التي صورتها على الاوسمة قد دقت
والايدي متشبثة باقلام الرصاص والبنادق
والآلات والملاعق ، فالمعركة معك
والعودة معك ،
لانك لابد من أن تكوني سعيدة
وان كنت عن ذلك راغبة .

النائـــور

بيثينتي ويدوبرو (٧)

اقضوا على الشك الرهيب
وصحوة الجنون المرعبة
انسان متفتحة عيونه في الظلام
الى نهاية الدهر
احجية واشمئزاز غرائز معدية
مثل اجراس التمجيد
بائع طيور الضوء الميت الذي يقدمي شبح يسير
باقدام الجدول الثابتة .
فلتحمل السحب ولتغير موطنها .

على بساط القبة الزرقاء يلعب بمصيرنا
هناك حيث يموت الزمن .
في موكب الساعات الثقيل الذي يصفع العالم
يلعب بارواحنا

والحظ الذي كل صباح يطير
فوق السحب بعيون بالدمع مغرورقة
وجرح آخر المعتقدات ينزف
عندما البندقية الحزينة تصبح للانسان موئلا
تنزل عصافير السماء المعلقة

انظر ايها الحيوان المؤاخي ، المجرد من الاسم
على منهل حدودك الخاصة
تحت الفجر اللطيف
الذي يرفىء نسيج الدوامات
انظر من بعيد سلسلة الرجال تاتي .
من محطة اشواق مماثلة تخرج
العمال بنفس الخلود
وبنفس اعصار الفاتن الهائمة
ملدوغون

كل بكلمته الغامضة ياتي
بنفس نجمه قدماه مربوطتان
الآلات في ليل الماس القاتل تتقدم
بامواجها التي لا حياة فيها الصحراء تتقدم
تعبر الجبال وتعبر الجمال
كتاريخ الحروب القديمة
بين النيران المفترة ونحو جفن العين القاتل
هناك سلسلة الرجال تذهب
يوم واحد بعد موتي
العالم بالناس سوف يضيق
وفوق البحار سوف يبنون قارات
وجزرا في السماء سيقيمون
وجسر معدني بالارض لابد وان يحيط

كالخواتم التي هي « ساتورنو » قائمة
وكبيرة كبلد مدن سوف تبنى
مدن المستقبل العظيمة
حيث الانسان ــ النملة فيها رقما سوف يكون
رقم يتحرك ويتالم ويرقص .
(مع شيء من الحب كمعزف يجعلنا ننسى الحياة احيانا)
ومزارعطماطم وكرنب

المتنزهات العامة باشجار الفاكهة مفروسة
ولا لحوم ، الناس في العالم الضيق تاكلها .
وستقتل الآلات اخر الحيوانات .
اشجار الفاكهة في كل الطرقات سوف تكون
الالتباس الرهيب للكواكب المبتسمة
وموئل الموسيقي
التي من بين ايدي آخر العميان تطير .

حجر الشمس

اكتابيو باث (٨)

كل شيء يتحول ويصبح مقدسا
كل حجرة قلب العالم تكون ،
انها الليلة الاولى ، انه اليوم الاول ،
يولد العالم عندما يتبادل اثنان القبلات .
نقطة ضوء قلب شفاف
الحجرة كثمرة تتفتح قليلا
او كنجم مكفهر تتفجر
واللوائح طعام للفئران ،

شبابيك البنوك والسجون من حديد تكون ،
شبابيك الحديد الورقية ، الاسلاك الشائكة

والاجراس والاشواك والمسامير ،
عظة الاسلحة المقنعة .

العقرب اللين بقلنسوة ،
النمر بقبعة التشريفات ، رئيس
النادي النباتي والصليب الاحمر
الحمار المعلّم والتمساح

كمنقذ ، اب شعوب ،
الرئيس ، سمك القرش ، المهندس المعماري
للمستقبل ، الخنزير الموحد ،

وابن الكنيسة المفضل
الذي يغسل اسنانه السوداء
بالماء المقدس ،
يتلقى دروسا
في الانجليزية والديمقراطية . الجدران
غير المرئية والاقنعة المهترئة
التي تفصل الانسان عن البشر
والانسان عن نفسه ،
تنهار

في لحظة عظيمة ، وتلمح
وحدتنا ضائعة ، الهجر هو
ان تكون بشرا ، المجد هو ان نكون بشرا .
نتقاسم الخبز والشمس والموت
فمن المدهش ان نظل احياءا منسية .

انتظر أغنية مختلفة

رفائيل كاديناس (٩)

انتظر اغنية مختلفة
فيَّ تبعث العزم ،
اغنية كالزليج خفيفة .
كالخمر ترفعني .

اغنية في الحب غارقة لاتزول .
اغنية تاخذني بعد ان غسلت ، دون ظلام ،
قوية ، نقية ، ممدودة ككائن مشتاق
اغنية اخيرةعلى الدوام فلتكن .
نحو الصباح ،معها بالمثل سأسير .
اغنية بتلك الرطوبة المسافرة الى البعيد مليئة ،
الصباح الذي يعيد الاشياء نقية .
يذري من كل همي .
ويمحو من حياتي اي هم
وبيدي يأخذ حتى اجتاز الشرور
قويا ومركبا به موثوق .

الجزائــر

خوان خيلمان (١٠)

آه يا اصحاب غضب الرعب والانتقام
اصحاب نشوة الحب الابدي
والآفاق الساكنة في الامل
وكل ماهو حيّ وكل مايموت

ماروعهم يوم كانوا وحدهم الى جبهة القتال يذهبون
صحبة شعب من الهموم
كما لو كان الضجر يثير شكوكه
كما لو كان يثير تساؤلا احمر
كهزيمته : هزيمة الامس وهزيمة الغد
كما لو كانوا يبعثون ، كما لو كانوا يولدون

آه يا شعوبا انت وحدك رائعــة
لكنك في الميدان لست وحدك
اصحاب غضب الرعب والانتقام
شعوب وحدها رائعة كنساء مخضلات
بين الآفاق صامتة كالامل .

والليل هنا قاس وطويل يبعث الالم
يقيس ويفصل مسوخ الحنان
ويبعث العزم كي ينجو من الكارثة

آه ياشعوبا مجيدة ، الليل طويل وقاس
وله شذا نساء مخضلات ،
في الجزائر القوية اربا اربا مقطعات
اشلاؤهن العنيفة كالاسوار تبقى
حيث عبارات الغيظ والحنان تبقى
في الجزائر ، تحت التراب ، عظام نساء
بالية ، اشلاء عنيفة مخضلة
لازالت ، ستنمو

ويوما قد تسامح

بين الرصاصات الاخيرة ، والغضب الاخير
والخوف الاخير ، في صندوق افريقيا
غضاب ، صلاب ، طوال ، عظام وحدهم ،
من جديد نامت وجوههم .

صمـود الشعب

اوتو رائول غونثالث (١١)

اضربوه
اضربوه الفا
الماس اضربوه الف ضربة

دائما
دائما سيظـل
دائما سيظل موجودا
دائما سيظل الماس موجودا

اضربوه
اضربوه الفا
اضربوه الف ضربة
الشعب اضربوه الف ضربة
دائما
دائما سيظل موجودا
دائما سيظل الشعب موجودا
لان الشعب كالماس

احبسوه

خلف الف احبسوه
خلف الف قفل احبسوه
خلف الف قفل ، الهواء احبسوه ؛
دائما
دائما سيبقى
هواءً دائما سيبقى

احبسوه
خلف الف احبسوه
خلف الف قفل احبسوه
الشعب خلف الف قفل احبسوه
دائما
دائما سيبقى
الشعب دائما سيبقى .

اقتلوا
اضربوا بالرصاص
اذبحوا
الشعب بالبنادق الرشاشة اضربوه
دائما
دائما الشعب سيكون موجودا
لان الشعب كالهواء .

اقتلوا

اضربوا بالرصاص
اذبحوا
النور بالبنادق الرشاشة اضربوه ؛
دائما
دائما سيبقى ،
النور دائما سيبقى .
لان الشعب كالنور باق .

اغنية الى « صونصوناتي »

اسوالدو إسكوبار بيلادو(١٢)

لا اقول مدنك ، خضيريك الصغير مغنيا .
اقول جغرافيتك الذبيحة العاصية
انهارك العميقة كشرايين سواعد
عزلاء في جثث آلاف المجندلين بالرصاص في
ارضك مبتورة .

لا اقول اربعمائة عين مائية في ارضك
تحيطها أشجار جوز الهند العالية والسحاب
آتيت اقول : اربعمائة قلب ملاك نائم
بذرات خفية في ترابك تكمن ،
تنضج دمها الانساني النقي
في ساحة إيثالكو .
فليقل آخرون وليغنوا امسياتك البحرية
دخان بزرك الناري ، غضبة المتوحش
ايد العرائس
اللائي ما امتلكناهن قط
صلاة جدة ما
او عش عصافير (التشيلتوتي)
في عيد القربان اتينا بها من الجبل .

ليقل آخرون (اتيكوثولك) الرنان
حيث القيثارات وأشجار التين تغني
فليقولوا أشجارك (الكالوكية) البرتقالية الطعم

انا فقط اتحدث عن الذكريات التي احبها
ولأنها مؤلمة ربما
عن ذكرياتي التي من دموعي صنعت

حقيقة اغنيتي

ليقل آخرون (تاويشالكو) قميصك
(وسان انطونيو ديل مونتي) الصغير

انا فقط سأتحدث عن (تاويشالكو) المأساوي
احمر كالدم الذي خضبه
ليل المجزرة .
احمر كالبقعة التي ظلت تصرخ
باطواق عذراء الكرمن
لكثرة المعدمين رميا بالرصاص

لن اتحدث عن خوابيوا ولا عن خاصرته الشماء
بصنوبر برتقال
انا لن أتحدث عن الازهار فيها تتفتح
سأنسى كل القيثارات الرنانة التي عليها اعزف
لأن تزييف الغناء لم يعد ممكنا بعد .

وان في شوارع خوايوا هذه قد سقطوا
والعيون مفتوحة
فالاباء والابناء والنساء والرجال
كيف يمكنهم الآن أن يفنوك من جديد يا « صونصوناتي » !
الا بصوت رقيق من داخلك
والملك الذي هو المي المتناهي ،
ومأساة فلاحيك القتلى
تفطي ليلة الوطن الذبيح العظيمة .
كيف اتحدث عن الحب ، والمعدمون
رميا بالرصاص في كل مكان جثثهم مرمية

فرانشسكو سانتشث وشجرة الجوز الهندي الجريحة .
وفيليشيانو آما كإله هندي ينظر الينا
واسماء مجهولة كثيرة في صدورنا غصتها
والدماء الزكية بالنهر تجري
حيث لم يبق وقت للضياع
كيف الحديث عن الحب ان لم يكن على طريقتي
حب مضاد لكل ما ينساه دمك
وكل صمتك الباهت المكفهر .
باسمى درجات الحب التي عليها يقوم
حقك في الوطن .

احبك يا صونصوناتي .

نذير الشؤم

ئيسار بابيخو(١٣)

في الدنيا مصائب ، جدا كبيرة ... وانا لا اعلم !
مصائب كغضب الإله ، كما لو كانت امامها ،
دوامة كل الآلام في الروح تهوي ... وانا لا اعلم !
قليلة ، لكنها مصائب ... وتفتح اخاديد مظلمة
في الوجه الاكثر ضراوة ، في الظهر الاكثر تحملا .

مهاد البربر الاثيليين هي قد تكون :
او نذيري الشؤم الذين الى الهلاك بنا يودون .
انها سقطات مسيح الروح القاتلة
سقطات ديانات كفّرها القدر .
هذه هي المصائب خشخشات رغيف
منا على بوابة التنور يحترق .

والانسان ... فقير ... فقير ! يجول النظر .
عندما التصفيق من خلفنا يقرع ؛
بالنظرات الجنونية يجول ، وكل ما عاشه
يهوي كمستنقع خطيئة ، في النظرات
وفي الدنيا مصائب ، جدا كبيرة ... وانا لا اعلم !

بالمنجل والقدّوم

خوان كنهه(١٤)

بالمنجل والنصل والقدّوم
بالرفش والمعول والعصيّ
او بالاظافر والاسنان والهَنْ
ان كان الآخرون برصاص وسكين

يكفي ان نتكاتف ، وبصورة اكثر بساطة
من كل قلب تشع هالة صافية
منا جميعا انقياء تاتي الهدية ،
كالخاتم النّعمة كاملة

فلنجعل من انفسنا بشرا
ونتكاتف لأول مرّة
جميعا دون أن تلين لنا قناة
كنسْ الارض وجرفها واجب علينا
واجب علينا قلبها
واخراج باطنها المثمر .

اشــــارات :

١ - في ١٩٠٢/٧/١٠ ولد Nico las Guillen ، وقد قتلت قوات الحكومة والده وهو لايزال صغيرا فاضطر للعمل ككاتب على الالة الكاتبة ، في سنة ١٩١٨ يذهب الى عاصمة البلاد « هابانا » لدراسة القانون ، لكنه مالبث ان ترك الدراسة وعاد الى مسقط راسه ليدير مجلة Lis الادبية ، وفي سنة ١٩٣٧ تطير شهرته في الافاق كشاعر ، وتتكاثف رحلاته الى المكسيك واسبانيا وفنزويلا والولايات المتحدة الاميركية وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا وروسيا . وبانتصار الثورة الكوبية سنة ١٩٥٩ يعود الى بلاده بعد فترة نفي طويلة ، ويزداد نشاطه الادبي وتزداد وظائفه الحكومية .

وشعر غيين ذو مضمون انساني وايقاع فريد من نوعه ، الامر الذي يضعه بين شعراء الصف الاول في اللغةالاسبانية في العصر الحديث ، وينظم غيين شعره على مستوى جماهيري واسلوبه عذب وسهل على الفهم ، في اعماله الاولى يظهر كشاعر عميق الاحاسيس وشخصي التعابير ، واتجاهه ينبع من الشعر الاجتماعي الحقيقي الذي يستجيب لاوضاع معينة ، ويتحكم أيضا في الاوزان طويلة النفس والاوزان الاسبانية التقليدية رفيعة المستوى .

ويعد غيين الى جانب مواطنه اميليو باييفاس من اكبر شعراء الشعر الاسود في امريكا اللاتينية ، وهو الشعر الفولكلوري الذي تشيع فيه موضوعات ودوافع افرو ـ انتيلية (نسبة الى ارخبيل الانتيل في امريكا الوسطى ، وهو شعر يقوم على الايقاع واللون والرقة والحس الاجتماعي ، وقد ظهر هذا الشعر في عموم امريكا ، بالرغم من انه ولد في ارخبيل الانتيل ، وبخاصة في كوبا ، وقد عبد الطريق الى هذا الاتجاه الشاعر البويرتوريكي بلاس ماتوس وتبعه الشاعر الدومينيكاني مانويل ديل كابرال ، ثم البنمي كورسي والكولومبيان آرتيل وأوبيسو والفنزويليان رودر يفيث كارديناس وايلوي بلانكو ، والاكوادوري استو بينيان باس ، وفي الاورغواي بيريد بالديس .. الخ لقد نشر غيين الكثير من المؤلفات نذكر منها : « دوافع الشهرة » ١٩٣٠ ، « سونغورو كوسونغو » ١٩٣١ ، « اسبانيا » ١٩٣٧ ، أغاني للجنود وغدر للسواح » ١٩٣٧ ، « سونغورو كوسونغو » (مع رسالة من السيد اونامونو) ١٩٤٢ ، « مرثية الى جاكس رومان في سماء هايتي » ١٩٤٨ ، مرثية الى خيسوس مينيدث » ١٩٥١ ، « الجماعة التي تطير على الطريقة الشعبية مرائي » ١٩٥٨ ، وآخر ما نشر : « حديقة الحيوان الكبرى » ١٩٦٨ .

٢ ـ الشاعر Luis Clore ، ولد في سان خوسي (كوستاريكا) سنة ١٩٤٦ ،درس الهندسة المدنية في جامعة مسوتشيسيتش بالولايات المتحدة الامريكية ، يعمل حاليا في بلاده وفي مجال تخصصه ، ويعتبر من الشعراء الشباب الثائرين على الوضع الاجتماعي والسياسي ذي التركيبة الطبقية التحجرة (كما يسميها) في كوستاريكا ، حيث ان الحزبين : « الديمقراطي المسيحي » و « الديمقراطي الاجتماعي » يتناوبان السلطة ويشاركان الشركات الامريكية في استغلال محصول الموز ثاني المحصولات الهامة بعد القهوة في البلاد ويقفان ضد اي حركة شبابية تحاول تجديد الاوضاع التي انعكست على الادب وحالت دونه ودون أن يتلزم بقضايا الجماهير ودون ان يعمل على تجديد موضوعاته ، وفي هذه القصيدة الرمزية التي يهديها « كلاري » للبياتي يصور لنا الصراع ويؤكد على انتصار الحق والخير . من مؤلفات الشاعر : « الحربة ومشاعر اخرى » (ديوان شعر) ، « شيء في الضواحي » و « الورثة » عملان مسرحيان على مسارح مدينة بوسطن بالولايات المتحدة الامريكية .

٢ ـ ماريلين مونروي واسمها الحقيقي (كما يقال) نورما جين ، ولدت سنة ١٩٢٦ شبه يتيمة ، فقد توفى والدها وهي صغيرة دون ان يبقى له اثر في ذاكرتها ، وكانت امها تعاني مرضا عصبيا جعلها تقضي الجزء الاكبر من حياتها نزيلة المصحات النفسية في حالة غيبوبة تكاد تكون مستمرة . وقد ولدت ماريلين ونشأت في بحر البؤس تتلاطم أمواجه ، فقد ولدت لام مريضة وفقيرة جدا تحمل الاصدقاء وأهل الخير نفقات ولادتها لمارلين . ولما كانت في الثالثة من عمرها حاولت جدتها المصابة بمرض عصبي ان تخنقها اثناء نومها . وقد عاشت مارلين طفولتها المعذبة في أحد ملاجىء الايتام واللقطاء ، الذي أعطاها اسمها الذي قيل أنه الحقيقي ، فلم يكن لها صديق في طفولتها الا كلبها « تيبي » الذي كان (بدل الام) او الاب كماهي العادة ينتظرها عند خروجها من المدرسة ، وحتى « تيبي » لم يبق لها ، فقد قتله جار لها لانه كان ينبح كثيرا ، الامر الذي جعل الدنيا تضيق بالطفلة اليتيمة ، وقد يكون ذلك سببا في كراهيتها للروائي الكبير أرنست همنغواي الذي كان مدمنا على صيد الكلاب . وعندما بلغت السن القانونية اخرجت من الملجا حيث ظل الفقر يطاردها من بيت الى بيت ، فاكثر من مرة اضطرت لان تحمل اشياءها الفقيرة وترحل بسبب عدم توفر أجرة البيت لديها . وكانت منذ طفولتها تعشق السينما وكانت تذهب اليها كل يوم سبت وقد كانت مارلين غير مؤهلة للقيام بالادوار الشريرة كما في فيلمها « Niagara » وكانت تتعاطف مع الشيوعيين والهبيز والسود ، وفي حياتها قصص كثيرة تشهد لها بانسانية المواقف ، فقد رفضت دخول مقهى اقيم لها فيه حفل تكريم حتى رفعت عن الباب لوحة كتب عليها « ممنوع دخول السود » . وقد تعرضت في حياتها للابتزاز الجسدي والنفسي ، وتزوجت اربع مرات كانت اولاها سنة ١٩٤٢ ، واثناء غيبة زوجها كمجند في

الحرب العالمية الثانية بدات العمل في السينما ، وظهرت لها أول صورة عارية تماما على أحد التقويمات سنة ١٩٤٩ نظير خمسة وعشرين دولارا . وكانت عاقرا الامر الذي جعلها تضيق بنفسها وتكره الوحدة باحثة عن الاصدقاء الذين كانت تتحدث اليهم بالهاتف في ساعات متاخرة من الليل ، فقد كان القلق يساورها فلا تستطيع النوم حتى باستخدام الحبوب المنومة . كانت تتناول حبوبا كي تنام وفيتامينات كي تصح . وقبل انتحارها بشهرين أجريت لها عملية في المرارة ، وكانت اخر مناسبة عامة ظهرت فيها هي عيد ميلاد جون كيندي ، وقد توفيت وهي تتحدث مع عامل الهاتف الذي طلبت منه أن يوصلها بالسيد روبرتو الذي كان يجري لها عمليات التدليك وكانت تنتظره بفارغ الصبر . توفيت مارلين سنة ١٩٦٢ دون أن تكمل فيلمها الحادي والثلاثين: «Some thing's got to give»

وخير مايقدم صورة لهذه الشخصية المعذبة هو ما صرحت به سنة ١٩٦٠ : « النوم بالنسبة لي من المستحيلات ، خياله لايفارقني دون أن استطيع الامساك به . انا غير قادرة على التفكير ، لا ادري عما اذا كنت خيرة أم شريرة في السريرة ، اكره الالم ، لااستطيع انجاب الاطفال ، يصعب علي اتخاذ قرار لا استطيع الاحتفاظ بعلاقة حب . كان زواجي الاول من اجل تامين لقمة العيش اشعر بانقباض النفس ، ادمن على المهدئات والمشروبات الكحولية ، لدي رغبة جامحة في الموت ، لكن الموت يفزعني والاشياء الميتة ترعبني ، لا اطيق رؤية كيف يصطادون حيوانا ويقتلونه ، اريد ان اعيش وفي نفس الوقت اريد ان اموت ، اريد ان احب وفي نفس الوقت اضحي بكل شيء في سبيل شهرتي ، انا جاهلة وكذوبة وغبية وعامية، واقرا الكتب ولي اساتذة يعتقدون بانني استطيع ان اكون ممثلة كبيرة ، ولكني لا استطيع ان أتذكر كلمات المرشد ، أنا نجمة ولا أحد تصله رسائل اعجاب اكثر مني ، لكن الشركات المنتجة تكرهني ، وهناك منها من لا تطيق رؤيتي ، اردت أن اسمي نفسي جين مونروي ولكن شركة « Fox » للانتاج السينمائي عمدتني باسم ماريلين . ومن يستطيع اعتراض الالهة عندما يعتقدون انهم كذلك ؟ اؤمن بالزواج والاخلاص فيه لكنني اضاجع رجالا اخرين ، عفوك يا رب ، فكم هي مضطربة حياتي ! » .

٤ ـ Ernesto Cardenal المولود في مدينة غرناطة النيكاراغوية سنة ١٩٢٥ ، هو احد شعراء الخمسينات في نيكاراغوا ، وهو الجيل الذي ضم ايضا ارنستو ميخيا سانتشث وكارلوس مادتينث دياس وادواردو ثيبيدا . درس الاداب والفلسفة في المكسيك والولايات المتحدة الاميريكية ، حيث تتلمذ على شعر عزرا باوند ، يزور مدريد سنة ١٩٤٨ ، وعندما يعود الى وطنه سنة ١٩٥١ يشارك بنشاط في النضال ضد الديكتاتورية السوموئية وفي انقلاب ١٩٥٤ الذي فشل ونجا ارنستو منه باعجوبة . وفي سنة ١٩٥٧ يخوض تجربة جديدة فيلتحق بدير « سيدتنا جيثسيماني » ويستفيد من تجربة أستاذه القيس التقدمي

الثائر توماس ميرتون ، ثم يترك الولايات المتحدة الاميركية الى دير كرناباكا بالمكسيك ثم الى ميديين بكلومبيا . وفي سنة ١٩٦٥ يعين قسيسا لجزيرة سوليتيما في بحيرة نيكاراغوا الكبرى ، وفيها يكوّن جماعة تاملية واجتماعية ويقيم المشاريع الصغيرة التي ساعدت على تحسين حياة الفلاحين والصيادين ، كما انه كان يعقد حلقات النقاش الدينية لتوعية سكان المنطقة بمفهوم الدين كحافز على رفض الظلم والنضال من اجل حياة افضل يسودها العدل . عاش فترة في كوبا ، ثم عاد الى جزيرته حتى دمّرها سوموزا عندما كشف عن تعاطفها مع رجال الثورة الساندينية وذلك سنة ١٩٦٧ . وقد تميز شعر كاردينال بطابعه الانساني القاوم والحيوية المتجددة النابعة من الموقف التلزم بقضايا الجماهير والفقراء لشاعر جمع بين الدين والماركسية دون تعصب او تهور ، كل هذا نجده في أعماله المنشورة التي نذكر منها : « المدينة المهجورة » ١٩٥٦ ، « ساعة الصفر » ١٩٦٠ ، « جيثسيماني كي» و « مزامير » ١٩٦٤ ، « صلاة لاجل مارلين مونروي » ١٩٦٥ ، الضيف المريب ، ١٩٦٧ ، « تكريم للهنود الحمر الاميركان » النيكاراغوي الجديد » ١٩٤٩ ، « الشعر النيكاراغوي » ١٩٧٣ . هذا بالاضافة الى الكتب النثرية الكثيرة التي نشرها .

٥ ـ ولد Luis Llorense Torres في بويرتوريكو سنة ١٨٧٨ وبها توفي سنة ١٩٤٤ من اعماله المنشورة «على اعتاب الحمراء» ، «رؤى شيطانية» ، «اناشيد سيمفونية» « اصوات الجرس الاكبر » ، « أعالي اميركا » .

٦ ـ في بلدة امباتو (الاكوادور) ولد سنة ١٩٢٦ الشاعر Jorge Enrigue Adoum درس الفلسفة في جامعة الاكوادور المركزية والقانون في جامعة سانتياغو بتشيلي ، خلال العامين ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧ عمل سكرتيرا خاصا لبابلو نيرودا ، ثم عمل رئيسا لدار نشر بيت الثقافة الاكوادورية ومديرا لمعهد المسرح والفولكلور ومديرا للثقافة الوطنية ، سافر عبر امريكا اللاتينية واسيا واقام في مصر والهند وفلسطين المحتلة والصين واخيرا في باريس حيث يقيم الان ، فاز بجوائز منها : « جائزة الاكوادور الوطنية » ١٩٥٢ ، « جائزة بيت الاميركتين الكوبية للشعر » ١٩٦٠ و « جائزة خابير بياروتيا المكسيكية » ١٩٧٦ . وبين سنتي ١٩٤٩ ـ ١٩٧٩ نشر مؤلفات منها : « الاكوادور المر » ، ملاحظات الابن المبذر » ، « كراسات الارض » ، « حكاية الغريب » ، « جبت الارض باسمك» في طبعة لا تحمل اسم دار النشر ، « تقرير شخصي حول الاوضاع » وهي مختارات من كتاباته الاخيرة غير المنشورة وصدر الكتاب عن دار سيس برال للطباعة والنشر ، بمدريد سنة ١٩٧٩ ، ومن مؤلفاته الاخيرة ايضا : « مختارات من نهر غوياس » و « أتى الله بالظل » وله مؤلفات ودراسات عديدة لو ذكرناها لطال بنا الامر . ويرى بوستامني في كتابه « الشعر الاميركي اللاتيني » ، ليما ١٩٦٨ ، ان ادوم هو الوحيد من شعراء جيل « الفجر » الذي كتب شعرا شيقا نزيها يقطع العلاقات مع التقاليد البالية ويعبر تعبيرا دقيقا عن اوضاع امير

اللاتينية حيث يتآخى الشاعر مع الشعب ويشاركه نضاله واحباطاته وتطلعاته للنصر والمستقبـل .

٧ - في سانتياغو (تشيلي) ولد Vicente Huidobro في يناير سنة ١٨٩٣ ، وما كان يصل التاسعة عشرة من عمره حتى نشر كتابه « أصداء الروح » ١٩١١ ، وهو كتاب ذو بناء تقليدي وذوق حديث . وينشىء بعد ذلك مجلة « الازرق » ، ويكتب سنة ١٩١٣ « كهوف الصمت » وسنة ١٩١٤ « المعابد الخفية » و « الصعلوك » حيث تظهـر خصائص اتجاهه الابداعي المستقبلي ، وفي سنة ١٩١٦ صدر له في بوينوس ايريس « مرآة الماء » ، وفي البيت الاخير من قصيدته « الفن الشعري » يعتبر الشاعر اله صغيرا ، وفي سنة ١٩١٧ يستقر في باريس ويقيم علاقات متينة مع أهم شعراء العصر الفرنسيين ، وشارك في المجلات Sic و « نورد سور » ، سنة ١٩١٨ يتحول الى اسبانيا وفيها ينشر « برج ايفيل » ١٩١٨ ، « قصائد حرب » ١٩١٨ ، « المداري » ١٩١٨ ، « قصائد جليدية ، وفي اسبانيا يكتب دون انقطاع وتطبع كتبه طبعات متعددة . وفي سنة ١٩٢٤ يخرج مجلة « الابداع » التي رسمت الخطوط النهائية في صورة الحركة الشعرية التي تحمل نفس الاسم ، ويهـدف اتجاه الحركة الى خلق القصيدة بنفس الطريقة التي تخرج فيها الطبيعة الشجرة ، ويكون ذلك بحرية المتردة ، والاستخدام الشامل للاستعادة ، وترتبط هذه الحركة بحركة الطليعة في اسبانيا في نفس الفترة واعلامها مثل خوان لاريا وخيراردو دييغو واصحـاب اتجـاه « الاولتريستا » . بعد عودته الى تشيلي يتفرغ للسياسة ويرشح نفسه لرئاسة الجمهورية مما جعله موضعا للنقد اللاذع وسوء الفهم ، ثم يعود الى اسبانيا فيشارك في الحـرب الاهلية . وأثناء الحرب العالمية الثانية يعمل مراسلا صحفيا ، وبعد انتهاء الحرب يعود الى بلاده فيتوفى في ١٩٤٨/١/٢ ، ومن أعماله الشعرية بالاضافة لما سبق ذكره :«التاتور» ١٩٣١ ، وبعد عمليه « انظر وتحسس » ١٩٣٩ و « مواطن النسيان » ١٩٤١ ، اخذت اعماله تنبع من رؤى جمالية ووجودية مع تكثيف موضوع الموت واتخاذه كعمق . وقد كتب ويدوبرو حوالي ثلاثين كتابا ذكرنا بعضها فيما سبق .

٨ - ولد Octavio Paz في المكسيك سنة ١٩١٤ ، بدأ حياته الشـعرية سنة ١٩٣١ في مجلة « باواندال » التي كان أحد مؤسسيها ، وفي سنة ١٩٣٣ يساهم في مجلـة « كراسات وادي المكسيك » وينشر كتابه « القمر البري »،. بعد انتهاء دراساته الجامعية يتوجه الى شبه جزيرة « يوكاتان » حيث ينشىء مدرسة لابناء العمال والفلاحين ، وفـي سنة ١٩٣٧ يشارك في مؤتمر الكتاب المعقود في بلنسيه (اسبانيا) التي تجمع فيها الكثير من الكتاب الكبار ذوي العلاقة بمجلة « ساعة اسبانيا » ، وهناك يلتقـي بالشاعريـن ويدوبرو وارناندث وشعراء اخرين . وفي سنة ١٩٣٨ يعود الى بلاده كي يدير مجلة«الورشة» التي اهتمت بالثقافة المعاصرة ، وسنة ١٩٤٣ يساهم في تحرير مجلة « الابن المبذر » .وسنة ١٩٤٥ يدخل في خدمة السلك الدبلوماسي المكسيكي فيرسل الى باريس حيث يقوي علاقاته

ببريتون وبيريت ، ثم ينتقل الى الهند فاليابان ، وفي سنة ١٩٦٨ يستقيل من منصبه كسفير لبلاده احتجاجا على مذبحة تلاتيلولكو ، ومنذ ذلك الحين يكسب لقمة العيش من وظيفة يشغلها في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الامريكية ، ثم يدير مجلة «الجمع» .وفي كتاب « شعراء امريكا اللاتينية المعاصرون » الصادر عن دار غريدوس للنشر بمدريد سنة ١٩٧٦ يعين ديبيكي الموضوعات التي يعالجها شعر اكتابيوباث في وحدة الانسان ، والعمل على تجاوزهـا بالحب والشعر والمجادلات الحادة بين الوحدة والوحدةوالكينونة وعدمها والحياة والموت » وتحظى هذه الموضوعات بكثير من عناوين الكتب التي نشرها مثل : « اصل الانسان » ١٩٣٧ ، « تحت شبحك الواضح » ١٩٣٧ ، « بين الحجر والزهرة » ١٩٤١ ، « على ضفاف العالم » ١٩٤٢ ، « الحرية في ظل كلمة » ١٩٤٩ ، « النسر أو الشمس » ١٩٥١ ، « بلور للنشيد » ١٩٥٤ ، « القوس والقيثارة » ١٩٦٧ ، الذي فيه يحدد نظريته الشعرية ، « حجر الشمس » و « الموسم العنيف » و «السمندر ١٩٥٨ ، « ريح كاملة » ١٩٦٥ ، ... واخر عملين له هما « القرد النحوي » و « الماضي على المكشوف » هذا بالاضافة الى الكثير من الاعمال النثرية ، واخيرا نقرر ان باث يعتبر من اكبر المؤثرين في الادب والفكر في امريكا اللاتينية واوروبا .

٩ ــ ولد الشاعر الفنزويلي Rafael Codenas سنة ١٩٣٠ ، ونعرف من مؤلفاته الشعرية : « كراسات المنفى » ، « مناورات كاذبة » .

١٠ ــ في بونيوس ايريس سنة ١٩٣٠ ولد الشاعر الارجنتيني Juon Gelman وقد ترك لنا من الاعمال الشعرية : « الكلمات وقضايا أخرى » ١٩٥٦ ، « اللعبة التي نلعبها » ١٩٥٩ ، « السهر وحيدا بجانب الميت » ١٩٦١ ، « غوتان » ١٩٦٢ ، «قصائد سيدني ويست » ١٩٧٠ ، « الثور الكوليرا » ١٩٧١ ، وصدرت له اخيرا مختارات بعنوان « أساطير وعلاقات واعمال شعرية » .

١١ ــ في مدينة غواتيمالا سنة ١٩٢١ ولد Otto Raùl González ، وكان احد الاعضاء البارزين في تحرير مجلة « اينتو » لسان حال ما يعرف بجيل الاربعينات في غواتيمالا ، وقد لعبت المجلة دورا هاما في تنشيط الحركة الادبية والفكرية الغواتيمالية في عصرها ، حيث ساقت الظروف التي كانت البلاد تعيشها الكتاب الى تبني مواقف ملتزمة بالواقع المعاش ، وعليه فقد تبنى أوتو في شعره موقفا نضاليا واضحا كان ينبع من احساس بواقع الانسان والوطن . واخذ اوتو في هذه الفترة يحقق شهرة عالمية وهي شهرة المناضل الذي يعاني وينتظر بشوق الخلاص الانساني خارج الحدود الزمانية والمكانية لعصره ووطنه . ويكشف نتاجه عن كاتب عظيم ذي ثقافة عالية يتحكم بعملية الابداع تحكما كبيرا ، مما جعل شعره ذا مستوى رفيع واحكام تام ، هذا بالاضافة الى مقدرته على ابتداع التراكيب الشعرية الجديدة . من اعماله الابداعية : « صوت الغرانيو » ، « على نار هادئة » ، « كان ظلا » ، « اشعار لحشدها في فراغ الاحراش » ، «القصيدة وطنية ،

« رياح خفيفة » ، « الغابة » ، « الانسان على القمر » ، « لمن يعجبهم سقوط المطر على السطح» ، « سكين الصيد » ، « نوم الغوريلا » ، « مقبرة سرية » .

١٢ ــ بين التاريخين ١١ / ٩ / ١٩١٩ و ١٥ / ٧ / ١٩٦١ تنحصر حياة Oswaldo Escobar Velodo الذي يمكننا بحق أن نطلق عليه اسم شاعر المقاومة في السلبادور . وينتمي اسوالدو الى جيل الطليعة في امريكا الوسطى وهو الجيل الذي يمكننا أن نسميه بجيل المنافي الذي عاش افراده فترات طويلة من حياتهم في المنافي . ما يكاد هذا البلد او ذاك يستقبلهم حتى يحول حياتهم الى جحيم لا يطاق حارما اياهم حق العمل وحق التواجد على أرضه ، الامر الذي جعلهم كما يقول شاعر غواتيمالا ميغل آنخيل استورياس (١٨٩٨ غواتيمالا ــ ١٩٧٤ مدريد) : « على سفر دائما على سفر / يتخذون الارض كمحطة سفر / وشبحهم لا يظهر الا والحقائب في يده / ينامون في قبر لا يحتضنه ترابهم / وتختلط رفاتهم برفات هي ليست رفات اهلهم / انها نهاية الانسان بلا وطن / انسان بلا اسم / انسان ليس من البشر . » . وكما تقول الشاعرة السلبادورية ماتيلدي ايلينا لوبيث في « مختارات من شعر اسوالدو اسكوبار بيلادو » سان سلبادور ١٩٦٧ : « فقد وجد اسوالدو في الشعر ملجا وتعويضا عن الحياة الناقصة ، ومنه ترك شاهدا للعالم الذي عاش فيه ، ترك شعرا هو تاريخ لتلك الايام ... لقد دخل حياة الشعب بكل زخمها بوعي مستنير . دخل حياة الشعب الذي ابهظه الظلم ولا تزال لديه المقدرة على تقرير مصيره بنفسه . فشعر اسوالدو بمثابة رسول الى الشعراء الذين يواصلون اليوم المسيرة ويشعرون بالمسؤولية كالنسر يخفق بجناحيه » .

من أعماله الشعرية المنشورة « نكتب القصيدة والعيون مقفلة » ١٩٤٢ ويجمع قصائد كتبها الشاعر في شبابه ، « عشرة انغام لالف عامل واكثر » ١٩٥٠. وفيه يعمل على تعرية المجتمع ، « شجرة النضال والامل » ١٩٥١ و « بركان الزمن » ١٩٥٥ حيث نجده يرسم لوحات للواقع النضالي المعاش والتصوير الدقيق للمناظر الطبيعية المدارية في امريكا الوسطى ، ويواصل هذا الاتجاه مطورا من العنصر المقاوم في « أمريكا اللاتينية : المسيح » ١٩٥٩ ، و « أرض زرقاء حيث الايل يعبر » ١٩٥٩ . وفي « أمريكا اللاتينية : كوبا » ١٩٦٠. « يغير من وصفه للطبيعة ، حيث تصبح الصلاة الثورية والانشودة الاشتراكية والاغنية الزراعية لكوبا انشودة ابطال تكتة مونكادا وسييرا مايسترا ، كوبا الحوض الجديد » .

١٣ ــ ولد Cesar Vallejo في سانتياغودي تشوكو سنة ١٨٩٢ أو سنة ١٨٩٢ كما في روايات اخرى . درس المرحلة الابتدائية في مسقط رأسه ، والثانوي فيمدينةهواماتشوكو، اما دراساته الجامعية فقد حصلها في جامعتي « الحرية » بتروخيو و « سان ماركوس الكبري » بليما (عاصمة وطنه) . من الاولى حصل على درجة الماجستير حول موضوع « الرومنتي في اللغة القشتالية » ، تقلب في أعمال صغيرة متعددة ، واثر الحريق وعمليات

السلب التي حدثت في البيرو سنة ١٩٢٠ سجن متهما « بالتحريض الفكري » ، يرحل سنة ١٩٢٣ الى باريس فيلتقي بجيورجيتا فيليبارت وبصحبتها يجوب أراضي الاتحاد السوفييتي والمانيا الديمقراطية وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا وهنغاريا وايطاليا وفرنسا . ولاسباب سياسية يطرد من فرنسا فيصل الى مدريد سنة ١٩٣١ فينضم (وهناك من يقول بانه قد أسس) الحزب الشيوعي الاسباني ، ويسافر الى الاتحاد السوفييتي كعضو في المؤتمر العالمي للكتاب ، ويعود الى باريس من جديد ، وفي سنة ١٩٣٦ يشارك الجمهوريين في الحرب الاهلية الاسبانية ، واثرها يكتب « اسبانيا تسليني هذه الزهرة » واثر مرض أصابه يتوفى في العاصمة الفرنسية في سنة ١٩٣٨ بعد أن ترك لنا من روائع الابداع « نذير الشؤم » ١٩١٩ ، « تريليثي » ١٩٢٢ ، « قصائد انسانية » وقد طبعته زوجته في باريس اثر وفاته وهو أم مؤلفاته الشعرية ، يجمع بين سطوره الالم الانساني والمعاناة البشرية وعدم الاستقرار الاجتماعي الذي يجتاح عالمنا ، وفيه يخرج من « الأنا » الى الشعور « بالنحن » ويبيخو في أشعاره يمزج بين الشعر الغنائي والشعر الوصفي ، ويعكس شعره الواقع المأساوي للحياة ويعطيها مفهوم الفناء ، فناء الانسان ، الجماعي والاسري ، ولغة بابيخو متميزة خلاقة ، تقطع الصلة مع التقاليد البالية العقيمة وتشق لها طريقا ابداعيا جديدا .

١٤ — يعتبر Juon Cunha المولود في ساوثي دي ايبسكاس بفلوريدا . (الاوروغواي) سنة ١٩١٠ من اهم شعراء الجيل المعروف في بلاده بالجيل الذي بدا نتاجه وأكده بين سنتي ١٩٢٥ — ١٩٤٠ ، وفي التاسعة عشرة من عمره نشر أول كتاب له بعنوان « العصفور الذي من الليل أتى » حيث نجد فيه اتزانا وحدسا ومعرفة بالشعر ، وهو امر غير عادي بالنسبة لشاعر في هذا السن وقد أكد خوان على قدراته هاته في اعماله التالية « حارس مظلم » ١٩٢٧ ، « ثلاث كراسات شعرية » ١٩٣٧ ، « كراسات السحب » ١٩٤٥ ، « ست أغاني انسانية » ١٩٤٨ ، « عند قدم العزف » ١٩٥٠ ، ويحقق اخيرا بكتابه « الحلم وعودة الفلاح » ١٩٥١ المكانة التي يحتلى بها الآن في الشعر الاوروغوايي . وبين العامين ١٩٥١ — ١٩٦٦ غزر انتاجه فنشر الكثير من الكتب الشعرية ، وعالج موضوعات متنوعة وكثيرة منها : الطفولة المعذبة والمناظر الريفية وحقيقة اللقاء المؤلم بالمدينة ، ومرور الوقت والموت والوحدة الانسانية والحزن والحب والذكريات ... الخ ، وقد اجمع اليخاندرو باثير في كتابه ٣٦٠ عاما من الشعر الاوروغواي » مونيبيديو ١٩٦٧ ، وستيفن باسيو في كتابه « مختارات من الشعر الامريكي اللاتيني ١٩٥٠ — ١٩٧٠ » نيويورك ١٩٧٤ ، على أن كنهه « فنان ملهم عرف كيف يبني عالمه الشعري بصبر ودقة البناء » .

زهرية شكير

قصة تسجيلية



جان الكسان

قرية كفر بطنا ، والليل في هزيعه الاخير ...

هدأ الطفل في سريره الخشبي ونام .. فنهضت زهرية الى حيث يجلس ابوها في الغرفة الثانية على طرف الفراش وهو يدخن .

ـ هل نام الصغير ...

ـ اجـل ...

ـ اجلسي الى جانبي يا ابنتي .. مابك يا زهرية ؟ .. للمـرة الاولى لا اسمعك تغنين له لينام .

ـ كنت استرجع في ذهني اسماء الرجال وانا اهز السرير ..

ـ هل حفظتها ؟ .

ـ نعم : محمد الشب ، وحسن الطحان ، وزكريا الطحان ، ومحمـد النجار ، وخليل الاشرم ، وعمر هديب ، وعبد الغني صغير ، وشحادة عزيز ، وهنيد عمر ..

ـ نسيت واحد ..

ـ اجـل .. اجل .. تذكرته : عبد الهادي حسن .. اصبحوا عشرة اليس كذلك ؟ .

ـ حاذري ان تنسي اسم أي منهم ..

ـ لن أنسى .. ولكن لماذا لم تنم قليلا لتستريح ؟ .

ـ ليس هناك وقت للنوم .. يجب أن امشي مع الفجر .. استمعي الي يا ابنتي .. سيأتيك في الصباح ثلاثة اشخاص ، رجلان وامراة : مصطفى الغزاوي ،واخوه محمود الغزاوي « ابو فؤاد » من « المليحة » ومعهن اختهن زينب ..

ـ زينب الغزاوي ؟ .

ـ هل تعرفينها ؟ .

ـ اليست المراة التي حاربت مع يوسف العظمة في ميسلون .

ـ هي بعينها .. عدّدي لاخويها الاسماء العشرة ، وهم يعرفوناصحابها .. ليتصل كل منهما بخمسة ، ثم يلحق بنا الى المكان المعلوم الذي يعرفه ..

ـ وزينب ؟ .

ـ ستظل عندك هنا ، في البيت ..

ـ ومتى نتوقع عودتكم ؟ .

ـ لا استطيع ان احدد اليوم .. ليس آكثر من اسبوع .. ابقيا في البيت وانتظرا خبرا مني أو من زوجك او من اولاد الفزاوي .. حاذري ان تنسي أياً من الاسماء .. لانستطيع أن نكتبها على ورقة خشية ان تقع في ايد غير امينة .. هؤلاء الرجال افضل ثوارنا في الفوطة .. هم قادة المواقع ..

ومد أبو زهرية يده الى جيب شرواله واخرج اربع ليرات ذهبية قدمها لابنته وهو يقول :

ـ خذي هذه الليرات .. قد تحتاجين اليها .. كما ساترك لك الجفت وجعبة الخرطوش ..

انتبهي الى نفسك والى ابنك ...

ـ لاتخف علي يا ابي .. انا ابنتك زهرية ..

ـ ادعي لنا ...

ـ بالتوفيق يا ابي .. يظهر ان العملية كبيرة هذه المرة .

ـ أجل .. لدينا خطة كبيرة ومهمة قد يتوقف عليها مستقبل الثورة في هذه المنطقة من الفوطة .. من اجل هذا خرج كل الرجال للالتحاق باخوانهم الثوار .. تركوا المحاريث والبساتين والانوال والبيوت والاولاد وخرجوا للجهاد .

ـ انا خائفة عليك يا ابي ..

ـ باطل .. ماهذا الكلام يازهرية .. هذه هي المرة الاولى التي اسمع منك هذا الكلام ..

ـ انت شيخ كبير يا ابي .. وليس عليك حرج

ـ وهل تريدين ان يقول الناس ان ابا زهرية ظل قاعدا في البيت مثل الحرمة ولم يخرج للجهاد ؟

ـ وهل الجهاد محرم عالحريم ؟ .

ـ لا يا ابنتي .. ما قصدت هذا .. الجهاد واجب على الرجل والمراة.. لكن مهمتنا هذه المرة صعبة ، وتحتاج الى رجال.. الا يكفي ان زوجك واباك مع المجاهدين ؟

هل جهزت الزوادة ؟

ـ جهزت الزوادة ، ونظفت البارودة ووضعت لك في الصرة الخرطوش والبارود والفتيل ..

ـ هاتي اذن الشال والبطانية ..

ـ هل ستمشي الآن ؟ ..

ـ سامشي مع الفجر ..

ـ لماذا لاترتاح قليلا .. ساظل ساهرة واوقظك بعد ساعة ..

ـ جاء الوقت الذي يجب ان تكون فيه يقظين يا ابنتي.. لقد نمنا طويلا..

ـ اذن ساهيء لك كأسا من الشاي ...

* * *

في الفجر .. خرج ابو زهرية من داره الطينية في طرف القرية .. وسرعان ماتغلغل بين اشجار البساتين .. وعلى اوراق الشجر كانت قطرات الندى تبعث في الجو نوعا من البرودة ، والطبيعة ساكنة هادئة الا من تناغم اصوات جوقات العصافير التي بدأت ترسل اغاريدها .. حتى ليكاد ينكر الغادي بين تلك الافنان أن هذه الجنان يمكن أن تتحول الى نار مشتعلة بالرصاص والمتفجرات .. او ان هذه اللوحة الطبيعية الساحرة التي تحيط بدمشق قد تحولت على مكتب الكولونيل الفرنسي في دار اركان القيادة الى خريطة تفصيلية تتعامد وتتصالب فيها الخطوط والبقـع والاشارات والكولونيل يقف امامهـا متأملا ، يدرس المداخل والمخارج والمنافذ في محاولة للوصول الى افضل خطـة ممكنة لتطويق

الثوار وانهاء هذه الثورة التي اشتعلت على طول الفوطة وعرضها حتى بدا يخيل اليه ان وراء كل شجرة فيها ثائرا وان وراء كل جدار كمينا من الثوار .. كان قد استدعى قبل قليل معاونه الكابتن كوليه وعرف منه انهم اجلوا العملية حسب أوامره ، وعندما سأله عم اذا كانت هناك معلومات عن الخطة الجديدة المتوقعة للثوار افاده بان المعلومات التي وصلت غامضة ومتناقضة . ولكن هناك حتما خطة جديدة ..

حاول الكولونيل ان يقلل من أهمية الخطط المتوقعة للثوار في محاولة يائسة لزرع الثقة في نفسه قبل محاولة زرعها في نفس معاونه ، ولهذا أكد له ان خطة الثوار لن تتعدى وضع كمين او اكثر .. ثم اردف ساخرا بنوع من الاعتداد : انها خطة مكشوفة ومستهلكة .. ولكنه سرعان ما ارتد متكفئا على المكابرة .. فتهديد الثوار واضح ، وتحديهم ليس فيه غموض .. انهم يهددون ويقولون ان اية قوة عسكرية سترسل الى الفوطة لن تستطيع ان تصل الى ابعد من جسر تورا ..

وقبل أن تزداد الصورة قتامة في ذهنه وعينيه تذكر ان تحت امرته ثمانية آلاف جندي لهذه الحملة ، مجهزين بأحدث الاسلحة وبالدبابات والرشاشات والقنابل . ثمانية آلاف جندي .. قوة كبيرة تستطيع ان تحتل الفوطة كلها ، ومع ذلك يخشى على الحملة من الفشل ولهذا طلب الى الكابتن كوليه تأجيل عملية التحرك حتى يأذن له بذلك ..

* * *

في الضحى وصلت زينب الى دار أبي زهرية في كفر بطنا يرافقها اخوها مصطفى الفزاوي ، اما أخوهما الآخر محمود فقد ذهب الى حمورية في مهمة مفاجئة وعاجلة ..

قدمت لهما زهرية الشاي وجلس الثلاثة يرتشفون الشاي صامتين بعد ان تلقى مصطفى من زهرية اسماء الثوار العشرة الذين سيتولى مهمة الاتصال بهم هو واخوه محمود ...

خيم صمت ثقيل على الجو ... لم يكن لدى اي من الثلاثة شيء يقوله .. فحاول مصطفى كسر جدار هذا الصمت .

ـ ما اخبار زوجك يا زهرية ..

ـ خرج منذ عشرة ايام .. لاخبر ولا مخبر ...

ـ والله يا اختي كلنا هذه حالنا .. عندنا بالمليحة ايضا لم يبق رجل في بيته او وراء محراثه او ساقيته .. كلهم خرجوا للجهاد ..

ـ انتم رفعتم راسنا في المليحة ..

ـ تقصدين قضية الجنود الفرنسيين الذين اسرناهم ؟ ..

ـ اجـل ...

ـ لو علمنا انهم سيعودون لهاجمتنا ، ما كنا اطلقنا سراحهم ..

ـ سمعنا انكم أرجعتموهم وهم حفاة ..

ـ لا .. لم نرجعهم حفـاة .. لقد هاجمونا فحاصرناهم واسرناهم ، واخذنا منهم السلاح والخيول والذخيرة وارجعناهم الى قيادتهم على اقدامهم ..

ـ يقول ابي ان الحالة صعبة .. ما آخر الاخبار ؟ ..

ـ والله يا اختي ، كل يوم خبر جديد .. ولكن الامر الاكيد انهم سيحملون علينا حملة كبيرة ، يريدون تصفية الثورة في الغوطة باي ثمن ..

ـ الذين فعلوا مافعلوا في المليحة .. لايخشى عليهم ولا على امثالهم ..

ـ كانت يومئذ حملة صغيرة .. اما الآن فنحن نتوقع حملة أكبر .. على كل حال نحن اعتمادنا على الله وعلى المخلصين امثال والدك يا زهرية .. هو لايتحدث عن نفسه ولكن اعماله كبيرة ..

ـ ولكنه شيخ كبير ..

ـ هذا ما ساعدنا على ان نكلفه بمهمة الاتصال بجماعتنا في دمشق .. في الميدان والشاغور وحي الاكراد وتم الاتفاق على الخطة ..

ـ الآن عرفت سبب غيابه احيانا دون انذار عن البيت ..
ـ اذا قيض لهذه الثورة من سيؤرخها في المستقبل فعليه ان ينصف ابا زهرية .. هذا رجل من حقك ان تفخري به ..

* * *

ج قيادة الاركان كان الكولونيل لايزال مستنفرا وهو يقف امام خريطة المعركة المتوقعة .. وعندما دخل عليه معاونه الكابتن كوليه بادره بالقول: اصبحت الخطة جاهزة للقضاء على الثورة في الفوطة ..

لم يرد الكابتن .. ثبت عينيه في عيني رئيسه وهو ينتظر المزيد من التفاصيل ..

وتابع الكولونيل : نقوم بزحف مركزي بوساطة خمس تجريدات من الشمال الشرقي ، والشرق ، والجنوب الشرقي ، والجنوب الغربي .. ومن الشمال .. عملية محاصرة لجميع انحاء الفوطة ..

حاول الكابتن أن يعترض .. وان يؤكد للكولونيل صعوبة تنفيذها قبل وصول نجدات الاحتياط ، ولكن الكولونيل قال : سننفذ خطتنا المقررة .. لدينا ثمانية آلاف جندي ومصفحات ومدفعية .. ولن نكون بحاجة لنجدات الاحتياط ..

أراد الكابتن ان يعترض مرة ثانية ، ولكن الرنين المفاجىء لجهاز الهاتف قطع عليه الكلام .. رفع الكولونيل السماعة واستمع قليلا ثم وضع السماعة وتلفت الى الكابتن قائلا : الجنرال يريد أن تكون هذه الحملة هي الاخيرة ، يجب ان نقضي على الثورة في الفوطة .. اليوم هو اليوم الخامس عشر من تشرين الثاني .. ستكون ساعة الصفر الخامسة من صباح يوم بعد غد ، أي اليوم السابع عشر من تشرين الثاني ..

* * *

كان الليل يقترب من منتصفه عندما نهضت زهرية لتتفقد طفلها في السرير ففوجئت بأن زينب ماتزال مستيقظة في فراشها .. كانت تحدق بالجدار حيث علق الجفت الذي تركه ابو زهرية في البيت لحالة الطوارىء.

سألت زينب : لمن هذا الجفت ؟

فردت زهرية : لأبي .. ولكن لماذا تسألين .

ـ ذكرني بجفت المرحوم زوجي يوم ميسلون .. كدت أن أقتل به اخي مصطفى واخي محمود ..

ـ أعوذ بالله .. تقتلين أخويك ؟ .

ـ أي والله ..

ـ دون ان تقصدي ذلك .. أليس كذلك ؟ .

ـ بل كنت قاصدة عن تصميم ..

ـ ومتى كان هذا الكلام ..

ـ عام ١٩٢٠ .. يوم دخل الفرنساوي الشام ..

ـ انا أعلم انك حاربت في ميسلون مع يوسف العظمة .. وكنت ساطلب اليك ان تروي لي تفاصيل عن هذا الموضوع ، ولكني رأيت انك متعبة فآثرت ان أؤجل ذلك الى وقت آخر .. اما الآن فقد أثارتني قصة الجفت ، اكثر من قصة المعركة ..

ـ هي قصة واحدة .. قصة اصراري على الخروج مع الثورة لملاقاة الفرنساوي ..

ـ هل كنت المرأة الوحيدة بين المجاهدين ..

ـ كانت هناك اثنتان اخريان من الغوطة ، فاطمة بنت كبكب ، وام سعيد عـواد ..

ـ حدثيني اذن عن ذلك اليوم مادمت لاتريدين النوم ...

ـ لن أنسى ذلك اليوم .. كان اليوم الثالث والعشرين من تموز عام الف

وتسعمائة وعشرين .. كنا بالمليحة والدنيا عصر .. خرج رجل يحمل طبلا كبيرا يضرب عليه ويصيح : يا اهل المليحة .. يريد الاجنبي ان يدخل الشام .. هيا الى الجهاد .. هيا الى الجهاد ..

وكان يعيد هذا الكلام كلما وصل الى مدخل حارة جديدة .. فكان الرد من جميع الرجال الذين خرجوا من البيوت : الله أكبر .. الله أكبر .. الى الجهاد ايهاالرجال .. الى الجهاد ايها الرجال .. وكان أخواي مصطفى ومحمود أول الذين قرروا تلبية نداء الجهاد .. جاءني مصطفى يطلب الي تحضير الزوادة .. وذهب محمود يتدبر أمر السلاح وأمر الحقل .. وكان صوت ضارب الطبل لايزال يرن في اذني ... وكنت احدث نفسي: لماذا يذهب اخواي ولا اذهب بدوري .. هل الجهاد يقف على الرجال .. انني اجيد استخدام السلاح ، فلماذا لا أخرج مع أخوي الى الجهاد ؟.

فوجىء مصطفى بما حزمت امري عليه .. في اول الامر ظن الطلب مزاحا او مجرد حماسة عابرة ولكنه سرعان ما تأكد من انني جادة في الامر فصرخ في وجهي:ولكن كيف تذهبين معنا ؟ انت حرمة ..

قلت له الجهاد للرجال وللحريم .. استمع الي يا مصطفى ، لقد مات زوجي ، وانتما أخواي ذاهبان الى الجهاد .. لماذا أظل وحدي هنا ؟

فرد بحزم : كلمة واحدة .. لن تذهبي .. يجب ان تبقي في البيت ..
هنا .. لم اجدنفسي الا وقد تناولت جفت زوجي المحشو ، وصوبته باتجاه أخي مصطفى .. فصاح بي :

ــ ارمي الجفت يا زينب ...

فرددت عليه : ساذهب .. واقسم بتراب ابي يا مصطفى .. ساقتلك بهذا الجفت اذا منعتني من الذهاب .. وساقتل اخاك محمودا ان منعني ايضا .. دقات هذا الطبل تحفر قلبي ..

فرد مستسلماً : « مجنونة .. كما تريدين » .. هرعت الى ثياب

المرحوم زوجي فارتديتها وتلفعت بالكفية واستعرت اسم زوجي وخرجت مع اخوي باسم زوجي .. باسم « ابو محمد » ...

كانت زهرية تستمع الى زينب وهي تكاد لاتصدق ما تسمع .. هل هذه المرأة الوديعة اللطيفة الجالسة أمامها هي زينب صاحبة القصة ؟ . صحيح أن مثل هذه المرأة هي التي يطلقون عليها عادة « اخت الرجال »..
ــ تابعي يا زينب .. وماذا بعد ذلك ؟ ..

ــ مشينا من المليحة والطبل قدامنا .. ذهبنا الى الشام .. الى القشلة العزيزية في منطقة « باب شرقي » حيث تجمع المجاهدون .. وقد تسلمت بارودة ام اصبع وطوربة .. جعبة للفشك .. ومن هناك انتقلنا الى مركز التجمع الآخر في الكسوة ، ومن الكسوة الى ميسلون .. كان العدو أكثر منا عددا وسلاحا .. كان معه طائرات ومدافع ومصفحات وسيارات ، ولم يكن معنا الا البواريد وبعض المدافع العتيقة ..

ــ ويوسف العظمة ..

ــ ليرحمه الله .. كان بطلا .. ظل يقاتل وينتقل من مربض مدفع الى مربض مدفع حتى استشهد .

* * *

وصل الليل الى هزيعه الاخير وزهرية جالسة قبالة زينب التي ظلت تتحدث .. اختنق صوتها عندما وصلت الى نهاية الحكاية .. حكاية ميسلون .. وكيف انسحب من بقي من الثوار لتدخل القوات الفرنسية الى دمشق ..

* * *

في الساعة نفسها كان الكولونيل في نهاية حواره الحاسم مع معاونه الكابتن في قيادة الاركان :

ـ اريد ان ننتهي من موضوع الفوطة باسرع وقت ممكن.. خلال يومين..

ـ ليست المهمة بهذه السهولة مون كولونيل ..

ـ لديك ثمانية آلاف جندي مسلح .. ومصفحات ورشاشات ومدفعية وقنابل .. وستدعمكم الطائرات ..

ـ اذا سمح لي سيدي الكولونيل .. لدي ملاحظة على خطة الهجوم ..

ـ الخطة معتمدة .. وقد وافق عليها الجنرال .

ـ مع هذا احب ان اقول رايي ..

ـ لانريد ان نضيع الوقت في النقاش يا كابتن .. انس اقتراحاتك الآن واهتم بالخطة المعتمدة .

ـ الخطة المعتمدة سوف تقضي على الحملة ..

ـ انت لا تزال تعاني من آثار ما حدث في المليحة .. هذا لن يتكرر .. كانت خطيئة لن تتكرر ..

ـ انا اعرف ثوار الفوطة جيدا.. طريقة التفلفل ستفاجئهم.. سنحاربهم بطريقتهم نفسها وليس بطريقة المحاور .

هنا .. ثار الكولونيل وصرخ حانقا : كابتن كوليه .. نفذ الاوامر .

ـ امرك مون كولونيل .

* * *

عادت زهرية من الحقل في الصباح تحمل راسا من الملفوف، فاستقبلتها زينب ملهوفة :

ـ هل هناك اخبار من الرجال ؟.

ـ ليس هناك اي خبر .. ولكن يقولون في البساتين ان حملة فرنسية كبيرة سوف تدخل الفوطة ..

ـ وانا علمت بهذا .. قالت مفيدة بنت الجيران ان المجاهدين الذين تقدموا لاستطلاع خبر الحملة وقعوا في كمين ..

ـ لا تصدقي هذا .. مفيدة ثرثارة ، وتنقل الشائعات بعد أن تضيف اليها البهار والفلفل .. في مثل هذه الاوقات تروج شائعات كثيرة .. ثم من هي مفيدة هذه حتى تكون مصدرا لاخبار الثوار ؟

ـ ليست مفيدة وحدها .. خرجت الى الحارة اثناء غيابك فاذا جميع اهل الحارة يتناقلون هذا الحديث .. كل واحد يحكي من عنده .. اما الحقيقة فعلمها عند الله ..

ـ حتى الذي يعرف شيئا من الاهالي يجب ان يصمت .. امـا الذي لا يعرف شيئا فليخرس .. كل شائعة مهما كانت صغيرة يمكن أن يستفيد منها العدو ..

* * *

في مكان آخر من الغوطة كان ابو زهرية ومصطفى وعدد من الثوار في احد الملاجىء التي حولت الى ما يشبه مراكز القيادات المتقدمة ..

قال ابو زهرية يخاطب مصطفى :

ـ هل قمت بتوزيع الشباب ؟.

ـ اجل .. ولكن اخبار اخي محمود مقطوعة ..

ـ انا اخشى ان نفعل غير الذي ننتظر ان يحمله الينا محمود ..

ـ لقد تاخر كثيرا ..

ـ اخشى ان يكون قد علق في مكان ما ...

ـ وما العمل ؟.

ـ الرأي لك يا ابا زهرية ..

ـ وانت .. ما رايك ؟.

ـ لا نستطيع ان نفعل شيئا سوى الانتظار ..

ـ اخبار الحملة اكيدة..كان حسن مقبعة في الشام واجتمع ببائع الحليب

وقال له ان الجنود الفرنسيين مستنفرون والمصفحات تحيط بالداخل والمخارج ..

* * *

في كفر بطنا .. وعندما كانت زهرية تسلق اوراق الملفوف وزينب تحضر « التتبيلة » .. جاء فتى طارق يسال عم اذا كانت الدار دار ابي زهرية وعم اذا كانت زينب موجودة ، ولما اجيب بالايجاب قال انه من طرف محمود الفزاوي « ابو فؤاد » بعلامة جفت ابو محمد ..

قالت زينب : وصلت المقصود .. قل ما عندك انا زينب .. هل اخي بخير ؟..

ـ بخير .. ولكنه لا يستطيع الوصول الى المكان الذي فيه الرجال .. هكذا فهمنا من الاشارة .. لم يستطع ان يصل الينا ولا استطعنا الوصول اليه .. والرسول الوحيد الذي وصلنا من قبله مات متأثرا بجراحه ولكنه قبل ان يموت قال ان كلمة السر عن الخطة هي الاولى .. وهي لديك .. وقد ارسلني الرجال لاخذ منك الكلمة التي اودعها محمود لديك .. بعد ان تأكد منها ثم حوصر في المكان الذي هو فيه ..

ـ وما الضمانة ؟.

ـ قلت لك بعلامة جفت ابو محمد .. هيا .. اسرعي .. لا وقت لدي للانتظار ..

ـ الكلمة هي : خطوط ..

خرج الفتى راكضا .. والتفتت زهرية الى زينب وكأنها تستفسرها عن هذه الكلمة ..

فقالت زينب : اخي محمود له اتصالات مع العيون .

ـ العيون ؟.

ـ اجل.. الذين يرصدون خطط العدو.. عامل التنظيفات، والحلاب.. والعربجي .. وهناك اشخاص في قلب الثكنات الفرنسية ..

ـ وماذا تعني كلمة خطوط .

ـ رمز لخطة هجوم الفرنسيين .

ـ لم افهم شيئا ..

ـ كانت لدى محمود معلومات ان القوات الفرنسية ستعتمد احدى خطتين في الهجوم ، خطة الخطوط او خطة الاشعة .

ـ لم افهم شيئا ايضا ..

ـ خطة الخطوط هي ان تتقدم القوات على الطرق الرئيسية للقرى ، وتقوم بعد ذلك بعملية التفاف على مواقع الثوار ..

ـ والثانية ؟.

ـ خطة الاشعة .. وستعتمد كما فهمت على التغلغل بين القرى على الطرق الفرعية .

ـ وهل انت الوحيدة التي تعرفين كلمة السر ؟.

ـ هي مع ثلاثة .. انا واحد منهم ..

* * *

في موقع الثوار كان الياس قد استولى عليهم .. لم يعد الرسول الذي ذهب الى زينب ليأتي بكلمة السر .. فقرر مصطفى ان يلحق به .. حاول ابو زهرية ان يثنيه عن عزمه ولكنه اصر .. يجب ان يصل الى كلمة السر .. يجب ان يصل الى زينب باي شكل ما دام لا يستطيع الوصول الى اخيه محمود الذي لابد وانه ارسل الاشارة الى زينب كما كان الاتفاق ..

وفي الجانب الفرنسي كان الكابتن كوليه ينقل الى الكولونيل نبا الفتى الذي قتلته الدورية مؤكدا له ان كلمة السر كانت معه ، فعندما اصيب ووقع على الارض هرع فلاح شيخ من الفوطة لنجدته ، وعندما وصل اليه افراد الدورية هرب الشيخ فصاح به الشاب : كلمة السر عند زينب بقرية .... وقبل ان يلفظ اسم القرية تلقى رصاصة من احد افراد الدورية كانت القاضية .. وتعقبت الدورية الرجل الشيخ وهو يهرب وتمكنت من قتله قبل ان يصل اول الدور ..

* * *

وصرخت زهرية وهي تتلقى نبأ مصرع الفتى الرسول من زينب ..

ـ ويلي .. كيف قتلوه ؟.

ـ قتلته الدورية .. وقتلت معه فلاحا عجوزا اسمه ابو محيي الدين ..

وقد هاجم الثوار الدورية فهرب افرادها ، وجاء الثوار بجثة الفتى والشيخ ..

مرت لحظات ثقيلة من الصمت المطبق .. كانت كل من الامرأتين تنظر الى الثانية وفي عينيها تساؤل يائس .. تحجرت في عيني كل منهما دمعة حبيسة منعتها قسوة وقع النبا .. كانت الحالة لا تتحمل البكاء او الصراخ او التفجع .. كان لابد من عمل شيء .. ولهذا تساءلت زهرية :

ـ وماذا سنفعل ؟..

فردت زينب : لا ادري .. ولكن يجب ان نفعل شيئا .

ـ مثلا ؟

ـ يجب ان نوصل كلمة السر الى الرجال باي ثمن ..

ـ ومن سيوصلها اليهم ؟.

ـ انا ..

ـ ولكنك لا تعرفين مكانهم ...

ـ لابد ان اصل اليه .. سأذهب الى المكان الذي قتل فيه الفتى .. وهناك ساحاول ان اعرف بقية الطريق ..

ـ ولكن المكان خطر .

ـ على العكس .. انكشفت فيه الدورية : وليس من المعقول ان تعود اليه مرة ثانية .

وهبت زينب لتخرج .. هرولت الى صحن الدار لتحضر حذاءها .. فانزلقت قدمها .. وسقطت على الارض وقد « فكشت » رجلها ..

هرعت اليهـا زهرية تعاونها على النهوض وادخلتهـا الى الغرفة لتستريح ..

ـ ساذهب واحضر المجبر ... ولا ادري اذا كنت ساجده ..

ـ ليست بحاجة لمجبر .. سادلكها بالماء الساخن والصابون .. ولكن الذي اهم من قدمي هو موضوع كلمة السر .. يجب أن تصل الى الرجال ..

قالت زينب هذا وحاولت النهوض .. ساحاول أن أصل .. سأسير متمهلة ..

فصاحت زهرية : ولكن حالتك لاتساعد على المشي ..

فردت زينب : ان اموت ، فهذا خير من ان نترك الرجال على هذه الحالة ، تداهمهم القوات الفرنسية فـلا يرجع منهم مخبر ..

قالت زهرية بهدوء : « ابقي عند الصغير وانا اقوم بالمهمة .. انا ايضا اعجبك يا زينب » . نظرت اليها زينب طويلا .. ثم قالت : زهرية .. استمعي الي يا اختي .. انا امراة ارملة .. ليس لي زوج ولا ولد.. انت لديك زوج وطفل .. لاتغامري بشبابك .. المهمة خطرة ..

ـ شبابي ليس أثمن من حياة هؤلاء الشباب الذين يحاربون .. ولاتنسي أن بينهم ابي وزوجي واخويك واولاد قريتي وقريتك ..

ـ اذن كوني حذرة .. اذهبي الى المكان الذي قتل فيه الفتى ، وهناك حاولي ان تتبعي بقية الطريق .. خذي معك جرة فارغة .. فاذا تعرض لك احد تذرعي بانك ذاهبة لاملاء الجرة ..

* * *

في مبنى قيادة الاركان اكد الكولونيل على الكابتن كوليه بوجوب مراقبة مكان الحادث وارسال دورية استطلاع والبحث عن زينب ، وأمره باعتقال اية امراة تتواجد في تلك المنطقة او بالقرب منها .. ثم انتقل معه الى مناقشة تفاصيل خطة الهجوم التي اجلت وعدلت اكثر من مرة:

ـ سوف نبدا من الشمال... سيتحرك الجيش الأول على محور مسرابا ـ عربين ـ زملكا ـ جوبر ـ حي الميدان ..

ـ عملية قطع اليس كذلك ؟ .

ـ اجل .. قطع سريع .. ومن الشمال الغربي يتحرك الجيش الخامس على محور : برزة ـ غرب القابون .. حي الميدان ..

ـ ومن الشرق ؟ .

ـ سيتحرك الجيش الثاني على محور أوتايا ـ سقبا ـ جوبر .. ومحور آخر الى جنوب كفر بطنا ..

ـ والجيش الثالث ؟ .

ـ سيتحرك الجيش الثالث على محورين ، احدهما الى عقربا ، والآخر غرب يلدا باتجاه حي الميدان .

ـ والجيش الرابع طبعا من الجنوب ..

ـ أجل .. من شرق داريا الى حي الميدان

ـ انها خطة حرب كاملة ..

ـ ونحن نخوض حربا كاملة .. هل تدري ان قصة زينب هذه تشغل بالي .. يظهر ان معها سرا مهما ..

* * *

وقعت زهرية في كمين دورية فرنسية .. واجرى معها السرجان تحقيقا سريعا .. ادعت انها ذاهبة لاملاء الجرة .. وعندما سالها عن اسمها ، ادعت انها زينب ظنا منها انها تمارس عملية تمويه ، ولكنها وقعت في الفخ اذ سارع السرجان الى الاتصال بالكابتن يخطره باعتقال امرأة اسمها زينب في وضع مشبوه ، فأمره الكابتن باحضارها فورا الى مركز القيادة ..

وفي اللحظة الذي كان فيها احد الجنود يخرج زهرية من الكمين لينقلها في سيارة كان مصطفى الفزاوي قد وصل الى المكان ، وبحركة سريعة صرخ بالجندي :

- اترك الحرمة يا جبان ..

وتبادل الرصاص مع الجنود الذين هرعوا الى الخارج ، واصيب في قدمه فانسحب مختفيا بين الاشجار يزحف باتجاه مقر الثوار ، في حين امر السرجان الجنود بالانسحاب الفوري مع المرأة ظنا منه انه قد وقع ورجاله في كمين للثوار .. فاغتنمت زهرية حالة الذعر التي دبت بين الجنود وهربت باتجاه النهر وحاول الجنود عبثا اللحاق بها ..

وصل مصطفى الفزاوي الى موقع الثوار ليخطرهم بما حدث فتطوع اربعة منهم للحاق بها وانقاذها .. في حين جلس مصطفى على الارض يعالج اخراج الرصاصة من قدمه بطرف الخنجر ...

ثارت ثائرة الكولونيل عندما عرف بهرب المرأة التي ظن انها زينب.. والتي كانت قد وصلت الى مقر الثوار لتنقل اليهم كلمة السر .

تولى مصطفى وابو زهرية توزيع المهمات الى قادة الثوار العشرة المبثوثين في الغوطة بوساطة رسل على الخيل لمجابهة هجوم المحاور الكبير وافشاله وعندما كانت زهرية عائدة الى البيت بمحاذاة النهر كان الطيران الفرنسي قد تلقى اوامر سريعة بقصف المنطقة .

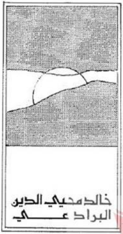
وعندما هدات المعركة ، وتراجعت القوات الفرنسية فوجيء احد الفلاحين من اهالي كفر بطنا بجثة امرأة الى جانب النهر ... تقدم منها وتفرس فيها ثم صرخ :

ـ الله اكبر .. هذه زهرية .. ابنة سليم سكير .

وسحب عن راسه الحطاطة ، غطى بها الجثة ، وقد خيل اليه انها كانت تبتسم ..

□ □ □

آفاق المعرفة



مقدمات لقراءة الشعر المعاصر

١

من البداية . نميز . كضرورة بحكم الحديث عن الشعر كفن من الفنون الراقية المتغلغلة في مسيرة حضارات الشعوب . بين اللغة مكتوبة ومنطوقة كسرد نصوصي دال ومعرّف ذي بداية منطقية ونهاية منطقية . هي اللغة التي تتحول الى حديث . خطبة . رواية . قصة . مسرحية . مقال صحفي . دراسة علمية . دراسة دينية . درس تعليمي الخ .. وبين اللغة التي تنصقل وتتهذب وتعانق العلو الروحي والسمو الشفاف

بصورة مدهشة . غير دالة دلالة كاملة الجوانب والتقدم من البداية الى النهايـة .

هل توصلنا الى التمييز عبر التعريف السابق بين لغـة الشعـر ولغـة النثر ؟

لنرجع الى القديم القديم في حياتنا الابداعية .

تستوي التجربة الجاهلية في تاريخنا القديم . لتظهر الى الوجـود كما قد عرفنا والفنا لدى امرىء القيس . طرفة بن العبد ، الاعشى ، زهير . الهذليين . وغيرهم .

وكجملة معترضة في سياق الحديث للتدليل والالحاح على معرفـة الشعر من النثر . نقرأ لاسلافنا الخالدين ان ما من عربي في العصور السالفة الا وعرف الشعر فقاله . وما منهم الا ولفظه او نظمه قل او كثر. الباحثون المحدثون ـ المتعاطفون مع المعطاءات القديمة خاصة ـ يعللون هذا الراي بالالتصاق الحميم في طبيعة اللغة العربية . كأن يقولون هي لغة شعر . ويذهب مفكر من طراز زكي الارسوزي فيعيد اصول الالفاظ العربية عبر مفرداتها الى مقالعها من الطبيعة . ومجرد الذهاب وراء هذا الاجتهاد الذي اختطه الارسوزي هو اعتراف بـ « شاعرية » اللغة العربية .

لكن العالمين القدامى بطبيعة الشعر ميزوا بين شعرين او بين قولين قول هو الشعر الشعر . وهو القليل الذي تسرب الينا فيما بعد عبـر العالقين بذاكرة التاريخ العربي . والذين صار لهـم دواوين عرفـت بأسمائهم . وقول هو ذلك الكثير الكثير الذي ذهب معظمه في ظلام الماضي وبقي قليله للاستشهادات فقط سواء كانت تتعلق في الدين او في اللغة او في التاريخ . وكان ثمة اعتراف به كوثائق لا قصائد . ودخل في خدمة التاريخ . وتدرج عبر مراحل الزمن ليطلعنا الرواة النقاد . والباحثون النقاد . عبر المترجمات والمختارات على الجيد من مخلفات السابقـين ليسموه شعرا . فمختارات الاصمعي . ومختـارات المفضـل الضبي

شاهدان او علامتان مضيئتان في تاريخنا الادبي . وكأنهما وجدا لينتبه من خلالهما الى التمييز بين الشعر كفن والشعر كحشو او ثرثرة او كلام لا وزن له من خلال التقييم الفني .

عرفنا حتى الان ان الركام الهائل الذي خلفه لنا السابقون تحت اسم الشعر هو قسمان . قسم سما الى ما فوق مرتبة البيان النفعي ، أسموه الشعر وهو كذلك . وقسم كبير تركوه منقولا او مدونا هو القول الاقل مرتبة من الشعر . فأطلقوا عليه العديد من الصفات الخافضة . كالغثاثة . الركاكة . النظم . الضعف .. الخ

٣

اقلة كرهوا المتنبي . من بين رواة الشعر ونقاده ومتذوقيه . امتد هذا النغم الشاذ حتى عصرنا . ألسنا نسمع من ـ قلة ـ من المثقفين شيئا عن كراهيتهم للمتنبي ؟

لكن الاجماع التاريخي الممتد بعمق الف سنة من الزمان يؤكد ان المتنبي شتلة ورد ذات نكهة خاصة تماما مثقلة بالفردانية قد انغرست في غابة العرب الشعرية . نمت . نمت . وامتدت بالطول والعرض والعمق كلما مر عليها عام عبر الالف الماضية ، يقدم لها شهادة خلود جديدة . ثم لا احد يعرف الى متى ستظل شهادات الخلود تتراكم في الادوات التي استعملها الشعراء والناظمون منذ البدايات الجاهلية المعروفة وحتى عصره . لماذا اذن كان المتفرد المتوحد العظيم ؟

المتنبي طاقة شعرية تدور في فلكها الخاص . وموهبة كبيرة فتحت فمها لتبتلع الوف المواهب الاقل شأنا في عصره . هذه بديهة . لكن البديهة المواكبة لها ان شعراء عصر المتنبي استخدموا بضاعة المتنبي نفسها . وعاشوا عصر المتنبي نفسه . ولمسوا كل الاحداث التي لمسها المتنبي فحولها الى حالات شعرية .

المفردات . جميعها مشاعة بين ايديهم .

الاوزان والقوافي : جميعها فاتحة اكفها لاستقبالهم ، معارك سيف الدولة مع أهله ومع البيزنطيين . كلها غير خافية على أحد منهم .

حواء . الف الانثى وتوهج الانوثة . شغلهم . ديدنهم هاجسهم منذ عصر البداوة الاول .

النفس البشرية بالغازها . بدهاليزها . باسرارها هي مع المتنبي كما كانت معهم .

لماذا اذن ظل المتنبي وذهبوا . ــ او ذهب معظمهم ــ ؟

اليس من هذه المساحة في ارض التاريخ العريضة جدا يمكن لنا ان نكتشف كما اكتشف السابقون ان المتنبي وحده الشاعر العظيم الذي ما لمس جزئية الا حولها الى حالة من حالات الشعر ؟ حسنا . تلك بديهة ثالثة .

لكن بدءا من هذه البديهة الثالثة يحق لأي منا شاعرا كان أم متذوق شعر أم مهتما في نقده واضاءته . أن يقول ان نقل الحدث من موقعه الجاري الى حالة التالق الشعري وعن طريق الالفاظ التي لا يجهلها اي متعامل مع الشعر واللغة يكمن في الكشف الجديد . ولنقل في « طريقة الصياغة والسبك » كما قال الجاحظ سابقا والجرجاني لاحقا .

نستدرك هنا ان الصفة التي تقفز الى اذهاننا ونحن نقرأ الشعر الرديء وهي « الرتابة » لايمكن لها ان تتمكن من الوصول لاذهاننا في حالة قراءتنا القصيدة الجيدة المتميزة التي كتبها طرفة بن العبد والاعشى وزهير والمتنبي مثلا . اي ان الوزن بحد ذاته والقافية ضمن مواصفاتها التاريخية لا يكونان عنصري تعويق او تعميق او تشويق او تنفير في الشعر . سماجة الوزن تظهر في النظم اي تظهر عندما تشارك النثر فتحوله الى نثر رديء . ورتابة القافية لا تظهر الا على سطح النثر المنغم اي وراء الحشو الركيك في صنعة القصيدة . الوزن والقافية لا يكونان شذوذا الا في النثر الحشو .

ما اظن متذوق شعر سابقا كان او لاحقا استطاع ان يدون على حاشية قصيدة جيدة للمتنبي مثل هذه الملاحظة : اي رتابة القوافي او صخب الوزن .

سأجدد التعريف باللمس :

ابن زيدون كتب ـ ربما مئات القصائد ـ من بينها جميعا قصيدته الشهيرة جدا « اضحى التنائي بديلا من تدانينا » لم يصدف ان قارئا واحدا لهذه القصيدة اعترض على رتابة عشرات من مقطع « نا » المتكرر . بل ربما يخطر الى اذهاننا ان القافية وروبها في هذه القصيدة الشامخة من عوامل تفردها . مع العلم ان الديوان الشعري العربي يحتوي على الوف القصائد ذوات الروي والقافية المشابهين لها .

وكما الآلة الموسيقية . باستطاعة اي انسان لمسها اوجس محركاتها او مس أوتارها . بيد أن الموسيقي وحده هو الذي يحولها من حالتها المحايدة وربما الجافة الى حالتها المتوهجة الخلاقة . هو بالضبط ما ينطبق على الشعر . كل أدواته متوفرة للجميع . ومن بين الجميع واحد لا غير يستطيع استخدامها ببراعة الموهوب المتوهج ليحولها الى حالة شعرية . تسألني كيف ؟ لترى امامك عشرات الاجوبة . غير انك لا تصدق ايا منها الا وانت تقرأ شعرا شامخا ينقلك من حالتك النمطية المعيشية الى حالة من السمو والبهجة والفرح واللذة والرغبة في معانقة الحياة . والبحث عن اسرارها وينابيعها المتدفقة .

٣

نعتبر انصافا ان التجربة الجاهلية من اسمى تجارب العربي في الوجود . الجاهلي التقط حياته كلها وزجها في تيار الابداع دفعة واحدة. اي كان الواقع الجاهلي هو الصفحة الارضية للشعر الجاهلي . بينما ارتفع القصيد كمعادل ابداعي لذلك الواقع .

كان السيف رمز البطولة . كان القتال اختبارا للبطولة . كانت الناقة رمزا للرحيل وأداة . كانت حواء رمزا للبقاء واللذة . كانت الارض بساط الحركة وميدان التنقل وعلى ترابها كان الماء والزهرة والطير والظباء وربما الجن والاشباح . وكان هاجس الجاهلي البحث الدؤوب المحموم عن أسباب الحياة والبقاء .

ترى هل خرج الجاهلي الشاعر عن هذا الاطار ؟ بل هل كان الجاهلي شاعرا الا ضمن ذلك الاطار .

كل الناس يدندنون بأغنية . مادامت كلماتها مألوفة ومحفوظة . وصاحب الصوت الجميل وحده هو الذي يرفع كلمات الاغنية من صمت الورق او ظلام الذاكرة . الى افق التطريب والفرح .

كل الناس الجاهليين لفظوا المفردات . كلهم حدوا للنياق واحسوا بالفة القمر ووحشة الظلام ولانهائية الدوائر الرملية في الصحراء . بل جميعهم مارسوا الحياة بين الاحداث الجاهلية خيرا او شرا . وبدوا كانوا أم حضرا . كل ادوات امرىء القيس وجران العود وزهير وطرفة كانت بين اظهرهم وبأيديهم .

وكما دندن الانسان العادي بالاغنية المكتوبة لسوا هم بسطحية او عمق كافة خيوط حيواتهم . وكما اخرج صاحب الصوت الجميل كلمات الاغنية من صمت الورق الى افق التطريب أخرج القلة اصحاب المواهب المتوهجة خيوط الواقع من نفعيته الى رسمه على ورق الخلود كلما تقدم الدهر بالسن كان خلود الواقع الجاهلي اغنى وابقى .

لم تكن المفردة . ولا الاعاريض كما كان يسمى الايقاع قبل تأطيره ببحور لدى الفراهيدي . سببين لغنى او فقر التجربة الشعرية الجاهلية . بل منذ القدم السحيق تنبه الجاهلي الى الغاء لون الشكل في حالة الحكم على القصيدة . وكأنهم ارادوا ان يسبقونا الى فهم ظاهرة الابداع ضمن

التعريف المألوف الآن هو ان التجربة العظيمة تخلق شكلها . كما المولود تماما ليس من يستطيع تحديد لون شعره وعينيه وسماته الجسدية والروحية والنفسية قبل ولادته . دون الصمت بالضرورة عن الانساغ الوراثية التي تحميه من اتخاذ شكل غير مألوف . على طبيعية الكائن الانساني .

التجربة كانت متاحة للجاهليين اجمعهم بلا استثناء . اتيحت للملوك. كامرىء القيس . اتيحت للفرسان كعمر بن معدي كرب .

اتيحت للمنفيين والصعاليك . كالشنفرى وعروة بن الورد .

اتيحت للرعاة والعبيد كعنترة . .

اتيحت للعشاق بدوا وحضرا كذي الرمة والهذليين .

اتيحت للعشاق بدوا وحضرا كذي الرمة والهذليين .

افرزت فرسانها المعدودين الذين خلدوا بذاكرة الزمان وتنقلوا بأذهان الناس . حتى ليعجز احدنا عن الخلاص منهم . ولن تتملص ذاكرة احدنا من حمل ثقلهم الا في حالة واحدة لاغير هي الموت .

بتعبير اكثر ايجازا واقل ثرثرة . كان الجاهلي الشاعر يعيش واقعه كله وكان يفرز الشعر كمعادل فني لذلك الواقع .

لفتة معينة اود الالحاح على تأكيدها قبل الانتقال الى لمس التجربة الحديثة الخصها بـ :

※ الشعراء الجاهليون الكبار لم يفتعلوا نحت لغة بعيدة عن قاموس الواقع الجاهلي المعاش .

※ الشعراء الجاهليون الكبار اهتموا بتأطير تجاربهم ضمن « اعاريض » محدودة هي التي اسميت بـ « البحور » وكانت ايقاعات بحور : « الطويل . الوافر . البسيط » تحتل معظم قصائدهم . ليتسرب القليل من القصائد الجياد ضمن ايقاعات : « الخفيف . الكامل . الرجز . الرمل » دون ان يسأل راوية او مؤرخ او ناقد : لماذا تم اختيار بعض الايقاعات دون غيرها . وهل كان ذلك عفوا او قصدا .

* الشعراء الجاهليون الكبار تقاسموا هموم الواقع الجاهلي بقدر ما تقاسموا لغة ذلك الواقع واشياءه المتحركة والثابتة والمتوقعة والعابرة على حد سواء .

من خلال تلك التجربة المتألقة يستطيع المعاصر ان يرسم خريطة مفصلة للحياة الجاهلية قد تكون اكثر نقاء من طبيعتها لان لغة الشعر اكثر نقاء من لغة الواقع بعد ان حملها الشاعر الجاهلي احساسه الدافئ وتوهجه المبهر .

لعل الانثى - كما رسم جسدها في القصيدة الجاهلية الجيدة - تحسم لنا امر الفرق بين الواقع كما عاشه الانسان العادي وكما نقله الشاعر الى تجربة الابداع .

هل أتيت بجديد ترى عن التجربة الجاهلية ؟ أم كان ما كتبته قرائن لتعزيز راي شخصي حول تجربتنا الشعرية المعاصرة ؟

ضروريا اراه جس ورفد هذا الجانب بالذات حديثا عن شعرنا الجاهلي .

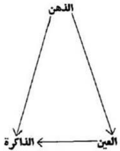
الجاهلي الشاعر بالطبع والضرورة . كان يتحرك ابداعا عبر ثلاثة متكآت نستطيع تسميتها بالمثلث لنرى كيف كانت واقعية الشاعر آنذاك .

عين الشاعر وذاكرته طرفان متقاربان في قاعدة المثلث . ذهن الشاعر ملتقى العين والذاكرة بعد مرورهما ضلعين طويلين ليلتقيا في نقطة التوهج . وافضل ما خلف لنا السالفون كان يتم ضمن هذه المعادلة .

الشاعر . يرى

الشاعر . يتذكر

الشاعر . يحول الرؤية والتذكر الى واقع ليس موجودا بالاصل . اي الى رؤيا .



والذهن هو المصهر الذي تنصب فيه محتويات الذاكرة والعين ليفرز الشعر آنذاك . الا تصدق ؟ حسنا

السيف . النار . الناقة . احجار الموقد . المرأة نفسها بحديثها . وابتسامها وبكائها وحبها وكرهها .

الولادة . الموت . الحب . الكره . القتل . كدلالات وافعال ووقائع كل هذه الحالات كانت ثابتة أو متحركة . هي محايدة بالاصل . لها صورها الثابتة وقدرتها الواقعية في مسيرة الحياة .

لكن الشاعر حركها اعتمادا على رؤية العين . وقدرة الذاكرة . ومر بها في الدربين الساخنين ليوصلها الى ـ الذهن ـ التخيل التوهج .

فلسنا ـ ابدا ـ نرى المرأة التي تمشي وتأكل وتموت هي نفسها المرأة الشعرية التي تحركت في القصيدة .

السيف . قطعة الفولاذ المحنية ذات المقبض . واقعا ليست أكثر مما وصفتها وهكذا رآها الجاهلي الشاعر وعاشها ايضا . لكن كيف تم تصويرها في الشعر ، نموذجا من التألق والوهج والضوء والشجاعة والخلود .

تلك هي ـ واقعية ـ الشاعر الجاهلي اذن . فهو لم ينقل تصويرا بل نقل رسما .وخلق فوق الواقع المحسوس واقعا سوف يحسه هو . ويحث الآخرين على الوصول الى معارجه .

- ٤ -

كان اجتهادا في اواخر عقد الاربعين من هذا القرن . قد سبقته ارهاصات كثيرة ومتنوعة .

وكان جوهر هذا الاجتهاد يقول ربما بدون هذا التعريف المحدد . ان سبب ركود الشعر العربي وخمول فعله وتأثيره . وانصراف الجمهور عنه . وقوعه في اسانة الرتابة . وبؤس التقليد وركاكة التجربة .

كل ذلك صحيح . وابتدأ الشعر في التحول . لكن ما مدى قيمة التحول الفنية في البداية ؟

لو قرانا دفاتر الشعراء الذين اخذوا يتخلصون تدريجيا او جذريا من صرامة قيدين كبيرين هما الوزن والقافية . لما عثرنا على اكثر من بدايات متواضعة لا تسمو الى مرتبة القصيدة العباسية مع عدم الاعتراف بالتغيير الزمني . كان ابو تمام الطائي اكمل فنيا من تجارب الرواد الذين كسروا قيدي الوزن والقافية . ومع ذلك استمرت التجربة .

عند السياب مثلا لم تكن القصيدة التي تخلصت من قيد الوزن ورتابة القافية افضل فنيا من قصيدته المنشاة ضمن الشكل القديم . وكان السياب بتفرده وتوهجه هو هو في كلتا الحالتين . طعم التجديد كان واضحا في شعره الذي اعقب تجاربه الاولى . وبرز هذا الطعم عند السياب في القصيدة العمودية وفي قصيدة التفعيلة على حد سواء . لم تكن للسياب مواصفات محددة يمكن ان نميز من خلالها شعره الموزون المقفى من شعره في ايقاع التفعيلة . ظل بناء الصورة هو هو في الحالتين . وظل زخم العبارةهوهو في الحالتين . وادرك بدر ذلك فكتب عددا من

القصائد في الحالتين معا . وكأنه اراد ان يقول لقارئيه انني انا السياب في كل حالاتي التعبيرية . والتحول من شكل الى شكل في الاداء لايغير شيئا من شخصيتي الشعرية .

لدى نازك الملائكة كمثال آخر ظل طعم تفردها المحدود هو هو سواء في قصائدها العمودية وفي قصائد التفعيلة . من حيث لايتمكن الدارس من الحديث عن نازكين . نازك الوزون المقفى ونازك التفعيلة .

عبد الوهاب البياتي ثالث الثلاثة قد تمكن بحس مرهف ومعرفة متوهجة ان يقفز من فوق الشكل الى بناء الشكل بذاته الشاعرة . فالبياتي بعد ان كتب الكثير عرف . ادرك ان تجديد الشعر ليس بتحويل القصيدة من شكل الى شكل ــ كما كان سائدا في البداية ولاكثر من عقد من السنين ــ بل لا يكون التجديد فعلا الا في بناء القصيدة بناء جديدا يشمل ظاهرها وباطنها معا .

واتضح الحد الفاصل في حياة البياتي بدءا من ديوانه الشامخ « قصائد حب على بوابات العالم السبع » ويستطيع المؤرخ ان يعتبر هذا الديوان قفزة نوعية في شعر عبد الوهاب نقلته من فهم للشعر الى فهم آخر .

اختفت العبارة السياسية السمجة . اختفت اللغة النفعية تماما . توارت الصورة الاجتماعية المنقولة من الارض الى سطح الورقة . صنع البياتي جناحين له من نسيج قوس قزح وحلق برسم الواقع بشقيه الاجتماعي والسياسي وسما بالالوان بدل المفردات . وتقدم الى مسافة مرحلة عن السياب ونازك . يشاركه عدد من شعراء التجديد منتشرين على مساحة ارض الشام والعراق ورهط قليلو العدد جدا في مصر .

تاكيدا . ان المرحلة التي ظهر فيها ديوان البياتي المذكور . كانت مرحلة خصبة غنية تواجد فيها ادونيس . واحمد عبد المعطي حجازي . ومحمود درويش . كصوت فني للثورة الفلسطينية . وسعدي يوسف . وفايز خضور . ويوسف الخطيب . وبلند الحيدري . وخليل حاوي وغيرهم ــ امثلة ــ لا رصدا تذكرت هؤلاء .

قلت ان الشعر اخذ في التحول ؟ ربما كانت العبارة أوسع من حقيقة المألوف . لان القصيدة العمودية لم تختنق ولم يخفت صوتها . وظل في الشام والعراق ــ تحديدا ــ عدد من فرسانها يجددون ضمن أطرها ويقفزون أحيانا حتى ضمن أسوارها يرتفعون حينا ويهداون حينا . كان بدوي الجبـل . والاخطل الصغير . وامين نخلة . وعمر أبو ريشة والجواهري ونزار قباني. بل تمكن هؤلاء ، وفي قصائد متوهجة أن ينقلوا القصيدة العمودية نفسها من حال الى حال .

كان استهجان . لا اقسى ولا اشد ايلاما ومرارة . ذلك الذي جوبهت به القصيدة التي افلتت من اطارها الكلاسي المألوف . لا اعرف من أين تخلق قاموس الاتهامات التي انصبت على الاوائل من المتعاملين مع حركة التجديد الاولى .

قيل : أولئك عجزة . عز عليهم ان يفتضح بيانهم أمام بيان العباسيين والأمويين والجاهليين .

قيل : هو تقليد أعمى لشعر ساد في الغرب بأعقاب الحروب .

قيل : ثمة مؤامرة عالمية تستهدف القضاء على جماليات الانسان.

قيل : لو استطاع هؤلاء اللحاق بركب المتنبي وابي تمام والبحتري لما لجأوا الى هذا النمط من الاداء .

قيل : تلك تقليعة كما تصميم الملابس . لاتلبث ان تتلاشى .

وقيل الكثير . الكثير .

ولعل أغرب ما واجهته حركـة فكرية في التاريخ قاطبة ، العربي والعالمي . هو الذي تواجهه حركة الشعر المعاصر رغم انصهارها وتحولها ومرورها بالعديد من قنوات التحول والتنوع ومجالات التجريب .

ايما حركة فكرية في التاريخ تلمس أولا . فتقبل او ترفض . الا القصيدة العربية الحديثة فانها رفضت من البداية وهي عذراء لم تمس .

ماعرجت على هذه الحادثة الا لاقول فيما بعد . انها من الاسباب التي ادت الى ارتكاسة التجربة .

٥

رغم ان البدايات التي انطلقت منها القصيدة في اوائل عقدالخمسينات وايا ما كانت المؤثرات الخارجية فيها كانت متواضعة الى حد التخلص من صرامة القيدين فقط . جاءت ايذانا بفتح مرحلة التجريب امام الشعر والشعراء معـا .

من ينكر ان الثوب الذي ارتدته القصيدة العربية على امتداد ستة عشر قرنا . اصبح من مقدسات الشعر . الى حد استبعد عنده اللاحقون امكانية التخلص من سطوة وقع الثوب شكله وايقاعه . ولما كان التنازل عن قدسية هذا الشكل . صار من الممكن للشاعر ان يتحرك في اكثر من اتجاه . ومع الزمن والممارسة اتخذ الشعر حالات لم تكن له اوفيه . الى حد اننا نستبعد تمام الاستبعاد امكانية ربط قصيدة نقراها اليوم بقصيدة اي قصيدة سجلها التراث الشعري على احدى اوراقه .

وبقليل من الاناة والتريث نكتشف ان القصيدة المعاصرة تصل الينا عبر عدد ربما لايحصى من الانماط ، بعضها متشابه وبعضها متفرق متباعـد .

في فترة من الزمن واحدة . تضغط او تفجر حدثا واحدا . نقـرا عشر قصائد قد تكون كتبت في لحظة شعرية واحدة لايربط بينها الا الهم السياسي مثلا . او الهاجس الجنسي ، اوالحدث الاجتماعي . او الاستبطان النفسي . بيد ان الواحدة منها تختلف عن الاخرى بكثير من الخصائص . منها : اللغة . الايقاع . الصورة . التصور . الخيال . طريقة العرض . طريقة التوصيل . السرد . الحوار . الخطاب . التداعي . التذكر . كل هذه الخصائص تواجدت في عشر قصائد ــ مثلا ــ لاحكما . ومثل هـذا التنوع في اساليب الاداء الشعري لم يكن متوافرا حتما في القصيـدة القديمة . والا لفقدت حركة الشعر المعاصر مبررات وجودها واستمرارها دفعـة واحـدة .

مع كل هذا التعدد المتوافر في شعرنا الذي يتوالد اليوم لا نجد اي تبرير لالغاء او الاستغناء عن القصيدة العمودية التي تلتزم التلاصق بالشعر القديم شكلا وتفجير الهموم الذاتية والاجتماعية معاصرة لتكسب مشروعية وجودها . تسأل . هل تريد ان تسأل استهجانا كيف ؟

اجيبك ببساطة متناهية : ما يضير الحديقة الغناء ان ينمو في ترابها الخصب عدد لا يحصى من الورود والرياحين . بدلا من الاقتصار على نوع او نوعين من شتائل الورد ؟ هنا سيقول محترفو الثرثرة . والنادبون في الافراح : تلك نظرية « توفيقية او تلفيقية » .. نقول لهم على الفور ان المصابين بعمى الالوان لايحق لهم وصف الحديقة التي اتكلم عنها .

وفريق محترفي الادلجة وزج اللون الاسود واللون الابيض بديلين كاملين لالوان الطيف . هؤلاء ابعد ما يكونون عن تذوق الشعر وفهمه . والحكم عليه بالتالي .

ترى هل يمتلك احد النقاد جرأة ادبية وحدا ادنى من التفاؤل ليعلن ان الاجابات التي تواترت بتوالي الازمان والاحقاب عن طبيعة الشعر ، تجد مبرراتها الآن وفي الشعر العربي المعاصر ؟ اعلن ذلك . غاضا النظر عن احكام الشعراء انفسهم لانها احكام جائرة وانانية وغير محايدة . لم ينج من خطرها الا القلة منهم .

بدءا من تعريف ارسطو ونظرية المحاكاة . وانتهاء بتعريف اليوت . وبينهما عدد لا يحصى من المثقفين العالميين والعرب نخص بالذكر قطبين عظيمين هما حازم القرطاجني والجرجاني . اقول كل تعريفات هؤلاء للشعر قادرة على الالتصاق بقرائنها المتوفرة في شعرنا المعاصر . دون ان نتغاضى عن حالة التأثر التي يمر بها الشاعر العربي . وتفاعل التجربة العربية بالتجارب الانسانية السائدة . بعد ان كادت ان تلغى الحدود بين هاتيك التجارب وتلك وهذه . واحدث المترجمون والمتتبعون حالات التواصل بين شاعر اوربي وشاعر عربي .

لكن ما هو الحديث من هذا الشعر . وما هي الحداثة تعريفا في حالة حكمنا او وصفنا او اضاءاتنا لانماط التجربة ؟

قبل الاجابة . قبل الالتصاق بالنماذج . استبعد نمطا واحدا من انماط الشعر المؤداة في تجاربنا . هو النمط الانشائي المسطح الذي اعتمد التنغيم فقط . ونقل الواقع بفجاجته الى الورق . مفرقا بين السطحية وبين البساطة . نقل الشعارات السياسية من المقال الصحفي وتمريرها في انبوبة الوزن او القافية . او الايقاع الهادىء الهامس يحول الشعار او الجملة الصحفية من مجرد نثر الى نثر رديء . هذه الظاهرة اقصد تنغيم الجملة السياسية والتجاوز الفج لابسط فنية الشعر حدثت قديما في بداية نزول القرآن الكريم وانتشار الدعوة السامية تحول عدد من الشعراء الجاهليين الى خدمة الدعوة وقد اعتنقوا الاسلام . في تلك الفترة بالذات هبط الاداء الفني لديهم اعترف بذلك واضحا الاصمعي في مجال حديثه عن حسان بن ثابت الانصاري .

ولعل جيلا كاملا من اصحاب المواهب المحدودة والخائضين في التجارب الضحلة وقعوا ضحايا تنغيم الدعاوى السياسية او تنزيل الشعر الى مستوى المقال الصحفي . فشلوا في الحالتين معا . فلا هم شعراء . ولا هم سياسيون .

فالنظم الذي خلا من سمو التخيل . والق الصورة ، والابتعاد عن التعبير النفعي . وشفافية العبارة ، واجتراح الصورة الجديدة . وخلا من المفاجأة والدهشة المتأتيتين من رسم الحالة بما يخالف السائد . هو مجرد نثر رديء .

كلما اقترب الشاعر من التعامل البدائي مع اللغة كان اقرب الى توهج الحالة الشعرية .

لعلك اتهمتني الآن قطعا ما لم اتحدث رفضا عن المعضل المبهم اللامفهوم من التجارب السائدة . اشاطرك الراي وانا مثلك تماما قرات انماطا

مستغلقة مبهمة وكأنها الكلمات المتقاطعة . وكما لم تستطع نقلك كقارىء شعر من حالة المعاشية الآسنة والفوضوية والباهتة الى الاحساس بحالة جديدة من : الفرح الحزن اللذة الرغبة التوقع . الدهشة . كذلك لم تستطع نقل شاعر آخر او ناقد او صاحب تجربة ابداعية ، هي مرفوضة خلال التقييم بالطبع مع التأكيد مجددا على ان الغموض حالة والابهام حالة اخرى .

- ٦ -

عدد من الظواهر الفنية انتشرت في القصيدة الحديثة بعد مرحلة استطيع تسميتها بمرحلة التاسيس والتي امتدت على المساحة الشعرية العربية . فاخفق من اخفق ونجح من نجح . وكان لا بد من تبرير التجديد والتحديث . لا بد من ان تفسح القصيدة الحديثة متسعا لتجارب اسميتها حالات شعرية طارئة قد تستمر لدى البعض بينما البعض الآخر خرج عنها او تجاوزها خائضا غمار تجربة جديدة .

ا : صياغة التراث العربي في القصيدة تأتي من ابرز تلك الحالات . فلجأ الشاعر الى اجتزاء شريحة من جسد التاريخ الساكن او شريحة من جسم التراث المنقول شفهيا او كتابيا والذي تدخل الاسطورة والحكاية الخرافية واللقطة الخيالية في نسيجه وفي تركيبه . ثم يعمد الى استيحائها ودفعها مجددا على طرقات الحياة . او تمزيقها واغناء قصيدته في الوانها وفسيفسائها . وكلما كان صاحب المعاناة الشعرية اعمق بعدا واغنى شاعرية واظهر توهجا ، كانت تلك الشريحة اسرع حركة وتأثيرا واغنى من حيث حياتها الجديدة .

وتألقت بالفعل احداث خافتة . ونفضت عنها تراب الماضي شخصيات مهملة او منسية او مستلقية في ذاكرة الامة . وعاشت مجددا احداث مقتطعة او كاملة حياة جديدة في افق الشعر الحديث بألق احلى وألوان أكثر جاذبية وأسرع انتقالا الى الذات المعاصرة . وما من موهبة شعرية

مرموقة في ديوان الشعر العربي المعاصر . الا ولجأت الى معين الماضي وينابيعه .

عاش مجددا القرامطة . والخوارج . والخلفاء الغابرون . وفرسان الفتوح . والانبياء . والشعراء ذوو القدرة التجديدية في ازمانهم .

ففي القصيدة الحديثة برزت ابداعيا منتديات ما كان لها ان تبرز مجددا الا في قناتين او مجالين هما الشعر والمسرح .

معركة ذي قار . معركة اليرموك . معركة القادسية . معركة عين جالوت . ولم تظهر بصورتها الوصفية التي برزت فيها معارك سيف الدولة في شعرْ المتنبي العظيم . بل اعيد تركيب احداثها ونقلها ابداعيا لتتلاءم مع صور الحياة العربية والعالمية المعاصرة . اعيد تمزيقها ونسجها من جديد لانها ليست هي المقصودة لذاتها وفي ذاتها . بقدر ما كانت شحنات تتفجر في الشعر المعاصر لتفجر في طريقها حالات مخلخلة في الحاضر . او تستخدم كحجارة ينشيء الشاعر المعاصر بها بيته الشعري المقصود . مما اكسبها غنى لذاتها . وكانت في ذات الوقت سببا لتوصيل الاغراض الاخرى .

التراث بشقيه المكتوب والمحفوظ عاش ويعيش صورا شعرية متألقة ليس تشبيها ولا استعارة حتى بل تمثلا يذوب في لغة الشعر بقدر ما تستطيع لغة الشعر ان تذوب فيه . بمثل هذا التوهج الجديد الجذاب عاش صقر قريش في عمل من اعمال ادونيس الهامة . وعاش الحسين بن علي في عدد لا يحصى من اعمال شعرية مهمة قد تكون قصيدة فايز خضور المسماة (مذكرات الحسين) في مقدمتها . كما عاش جانب من قصص القرآن لدى الفلسطيني سميح القاسم . وربما بنفس جمال الصياغة عاش المعري ووضاح اليمن في قصيدتين لعبد الوهاب البياتي . وعاش المتنبي بنوع من الاستبطان لدى محمد عمران ربما لا تمت الى المتنبي ولا الى شعب بوان لدى النظرة الافقية العابرة . وعاش هكذا

طرفة بن العبد في جانب من قصائد علي الجندي . كما تحركت انماط تراثية من الزمان والمكان في بعض قصائد يوسف الخطيب . وتحركت نكهة الانبياء العرب في عمل مهم لفاضل العزاوي .

معظم المجيدين في تجربتنا الشعرية المعاصرة لجأوا الى صياغة التراث في مزج شفاف مبهر بين ما مر وما سيأتي من اجل تطهير الآن .

هذه الظاهرة التي دخلت في جمالية الاداء الشعري ، قطعت الطريق على محترفي الثرثرة الذين حشروا انوفهم ذات يوم بابداء الراي الرافض في التجديد واتهموا الشاعر المعاصر بانـه مجتث من تراثه مقطوع عن تاريخـه .

ب : المفردات التي عاشت في التجربة الجاهلية منقولة ابداعيا من واقع تلك التجربـة . تحولت الى رمز شفاف في التجربـة الحديثة . وسأقول لك كيف .

كان السيف هو المقصود لذاته في القصيدة الجاهلية . سلاح المقاتل الذائد عن وجوده ضـد اي عـارض او طارىء يريـد استلاب ذلك الوجود منه .

كانت الناقة اداة المواصلات ووسيلة نقل الحبيبة من دار الى دار . كذلك هي في القصيدة الجاهلية .

كان الجواد جوادا في القصيدة لا يحمل اي دلالة اخرى .

بيد ان السيف . والناقة . والجواد . مرتكزات واقعية في القصيدة الجاهلية لونها الشاعر واحسن نحت مواقعها في قصيده .

اما في التجربة الحديثة فتحولت الى رموز . وتخلصت من واقعيتها ومواقعها القديمة لتعيش مزدوجة الدلالات غنية الالوان باهرة المواقع .

الانسان المعاصر لا يصدق ان الشاعر يريد من المصباح مصباحا ولا من الخيمة خيمة ولا من السيف سيفا . فهو بصورة تلقائيـة يحاول اكتشاف دلالاتها الشعرية ليتحول الى صديق صنو للشاعر . ويكتشف فيما بعد أن الشاعر الحديث اغنى اللغة لا بنحت مفردات لها ، بل باحداث معان جديدة لكل مفردة يستخدمها الآن وكان قد استخدمها الشاعر القديم .

المفردات او معظمها اذن في القصيدة الحديثة لا تريد ان تكون نقلا للواقع بل زجاجا شفافا يكمن تحته واقع . او يرفض واقع . وكان الشاعر المعاصر وصل الى قناعة تقول ان الشاعر هو النبي الذي اكتشف الشر في الارض فتحول الى نار تحرق الشر لتظل خضرة الجنة من تحتها او تخوضر جنة في انقاض النار المتآكلة .

ج : انتقلت العبارة الشعرية من مرحلة الخطاب ـ او معظم العبارة الشعرية ـ الى مرحلة الحوار . وتكثف السرد الى درجة ايجاز حدث قصصي في شحنة شعرية لا تتعدى بضعة سطور . صحيح ان بعض شعرائنا القدامى اعتمدوا أسلوب الايحاء القصصي بصورة عفوية لم تكن مقصودة في اعمالهم حسب قناعتي لانها كانت تجيء لماما كما في بعض قصائد عمر بن أبي ربيعة . وبعض مطولات الجاهليين من قبله .

ولا اشك ابدا في أن الشاعر المعاصر أفاد من معطيات المسرح العالمي . فعمد الى تلوين الصور اللفظية باغناء وقعها وتلوين كافة جوانبها عن طريق تنوع الشخصيات او الذوات التي تصدر عنها . ولم تعد « الانا » المحور الاوحد في نقل الشحنة الشعرية من عمق الشاعر الى اذن او عين المتلقي .

وكان طول النفس واتساع الشطرة غير المحددة الطول هما المنفذان اللذان أطل الشاعر المعاصر منهما على خلق حالة الحوار دون تسمية المتحاورين . وبذلك انتقلت القصيدة من بعدها الادائي الواحد لتنتشر

في اكثر من اتجاه . كما لو كانت القصائد المطولة والمركبة التي اجاد ابداعها عدد كبير من معاصرينا توحي اليك بكروية تكوينها او دائرية حركاتها والوانها .

د : تمكن الشاعر المعاصر من تخليص القصيدة الحديثة من صخب الايقاع . وجلجلة الضربات الموسيقية التي حملتها قصيدتنا القديمة . وانتقلت الشحنة الشعرية لدى عدد وفير من الشعراء من صوتها المرتفع الى وشوشوتها الناعمة التي لا ترهق الاذن ولا تضايق العين ولا تؤذي العصب . كانها توحي بالانس والالفة والقدرة على الوصول الى كل مكان رغم لبوسها الغامض حينا وتدفقها المعقد حينا .

كثير من قصائدنا اعتمدت تفعيلات دائرية يسهل التصاق بعضها بالبعض الآخر . بسهولة انفلات بعضها عن البعض الآخر مما فسح لها خاصة الليونة الموسيقية . وخاصة الانفلات من طول محدد للشطرة او السطر او الشحنة . ومعظم شعرنا الحديث يتهادى على ايقاعات « الخبب . الرجز . المتقارب » . كتفعيلات محددة اصلا في البحور القديمة تتكرر بذاتها . وعلى تفعيلات اخرى كانت بالاصل متكررة في البحور القديمة الى جوار تفعيلات ليست من نوعها الواحد . مثل « فاعلاتن » المجتزأة اما من بحر الخفيف . واما من بحر الرمل . و « فاعلن » المشتقة من الخفيف . و « مفاعيلن » المشتقة من الطويل . وغيرها .

قد يشم احد معارضي التجديد بصورته الراهنة فيقول او يعتبر ان هذه الخاصة من عيوب الحركة الشعرية الحديثة . لانها كثفت الايقاعات التي تتجاوز العشرين في البحور الخليلية . واكتفت بصياغة المعاناة الشعرية في بضع ايقاعات . لكنني أشرت خلال الحديث عن التجربة الجاهلية في اوائل هذه الدراسة الى ان الفحول في شعرنا الجاهلي تغاضوا عن هذه النظرية وصبوا تجاربهم العظيمة في بضعة اعاريض لم

تتجاوز عدد ايقاعات الشعر الحديث باي حال . بينما كافة النظامين في الفترة المظلمة من تاريخ الشعر والمعروفة بعصر الانحطاط . قد لجأوا الى استخدام كامل الايقاعات كتقليد شعري ومع ذلك لم تستطع هذه التجربة ان تمنحهم الحياة او تنقذهم من السقوط .

هـ : لعل الصورة المبتكرة التي حث الشاعر الحديث ملكته الابداعية على التقاطها اما من الذهن . واما من الخيال . واما من الذاكرة . واما من مزج كل هذه الحالات وانتزاع الصورة منها . وكانت تلك فتحا جديدا في الحياة الشعرية . ومن أجمل ميزات خصائصها .

اما الصورة المأخوذة من الطبيعة فانتقلت من حالة التشبيه الى حالة تفكيكها وتركيبها من جديد . او اضافتها الى ما ليس منطقيا او مألوفا في تركيبه . ولعل ادونيس من اوائل شعرائنا الكبار الضالعين في تأسيس مفهوم الحداثة في الشعر . كان اول من تخلص من مألوفية الصورة الى غرابتها ودهشتها ورسمها بطريقة لم تكن تخطر على بال عشاق الشعر .

و : افادت الحركة الشعرية المعاصرة من معطيات علم النفس الى درجة عالية من اكتشاف الدفين والخبيء في النفس البشرية . وترجم الشاعر الموهوب المعاصر بعض مصطلحات وحالات الذات الانسانية الى صور ولوحات شعرية .

وبين ايدينا الوفير من القصائد التي توهمك انك تسير في الحلم . او تترجم الحلم او تعيش في عتمة كابوس .

وامتلك الشاعر جراة التجريب والخوض في غمار هذه الاركان المهملة والمظلمة واللا مألوفة اصلا ليملأها بازاهير شعرية ملونة تعد اضافة نوعية الى القاموس الشعري .

ز : لم تعد في الحياة حالة اي حالة عصية على التقاطها وتقييدها في تألق شعري لدى المتمكنين من ترجمة كافة احاسيسهم ومواقفهم من

الانسان والعالم . بعد ان الف الشاعر المعاصر امكانية مزج الحلم باليقظة والماضي بالحاضر وحتى رسم المستقبل بصيغة الماضي الغابر .

وقد تكون الانثى والانوثة وراء رمز « إلهي » قد لونت الكشوفات الشعرية بالعديد من الالوان البراقة ذات الجاذبية الخاصة . فقد ذابت الانثى في الارض وذابت في النفس الشاعرة . وذابت في المدينة ذوبانها في الضيعة ... دون أن تفقد خصائصها الأنثوية ورغبة الشاعر العربي في ملاصقتها كجنس .

بل لم يفقد الشاعر العربي المعاصر ؛ لا رغبته ولا جراة الاعلان عن رغبته في عشق الأنثى كتقليد رافق الشعر العربي منذ البدايات الجاهلية الناضجة وحتى اليوم . وليس تقليدا فنيا نبع من فراغ بقدر ما كان تعبيرا ومرافقة صادقة لتطلع الرجل العربي الى الانثى ونظرته الجائعة الى الأنثى . بحكم موقع الانثى شبه المتخفي اولا . ولهاث الانسان العربي خلف الصديق والانيس والذي لم يستطع ان يجده بغير الانثى .

— ٧ —

لعل مسالة الغموض من أهم الملابسات التي باعدت الى حد قريب أو بعيد بين الشعر الحديث والآخرين .

ولنفهم طبيعة الغموض لا بد من التاكد من الموقع الجديد الذي اكتشفه الشاعر في اللغة . والرغبة الملحة في زحزحة اللغة من مقامها البياني او البلاغي الى حالتها التركيبية الجديدة .

الشاعر ليس صحفيا . الشاعر ليس مؤرخا . الشاعر ليس خطيبا . الشاعر ليس معلما . الشاعر ليس راهبا أو واعظا دينيا . الشاعر ليس كاتب رواية . وليس منظرا ايديولوجيا . مواقع الشاعر القديمة كانت تفرض عليه ذلك . فواقعية الشاعر الجاهلي كانت تفرض عليه ملامسة الاحداث وتصويرها او نقلها نقلا ابداعيا الى فلك القصيدة .

القصيدة الجاهلية الجيدة كانت صورة نقية مطهرة للحدث سياسيا كان ام بطوليا . ام عشقيا . ام وصفيا . ولان الشاعر كان لسان حال الآخر بلغته الخاصة واسلوبه الخاص لم يكن من الطبيعي ان ينفصل عن هذا الآخر . كيف وهو مؤرخ القبيلة ومطربها وكاهنها ونبيها . ومؤرخ بطولاتها ومدون احداثها اليومية .

مهما حاول طرفة بن العبد ان يبتعد عن قبيلته في شعره فهو عاجز عن فعل ذلك . وكل خطوات ابتعاده عن اهلـه كانت تكمن في تلك الاحاسيس الصاخبة الدوارة التي ترجمها عن نفسه بلغة يفهمها ويألفها اهله .

ولم يكن يخطر بذهن امرىء القيس ان يلجا الى تركيب الجملة او العبارة او الشطرة بالعمق كما فعل ادونيس مثلا . كان همه السهر على خطوطه الافقية يجلوها وينسقها لتستقبلها اذن الآخر صافية مبهجة . ولم يكن يريد زهير من اي سامع ان يؤول بيته باكثر من اشعاعة الحكمة التي حملها في بيان آسر .

كانت طبيعة البيئة وحركات المجتمع واعتماد الاذن اداة للنقل والتدوين والتوصيل تتطلب من الشاعر أن يكون كذلك .

كان احساس الشاعر بوحدانية مسؤوليته الاجتماعية والتاريخية يفرض عليه التماس الحميم مع الآخر . كان يقفز ويحلق ويحلم ويرج الواقع ويثير الغضب في ساعات القتال ولحظات البطولة . لكن دون ان يبتعد عن الآخر اكثر من المسافة التي قررهـا وربط نفسه مختارا في دائرتها .

فهل يطلب من الشاعر اليوم أن يكون كذلك ؟ ومن يقول هذا بل من يقرره ؟

في زمن الصحافة التي تلاحق الاحداث حتى تنهكها شرحا وتعليقا . في زمن القصة والرواية والمسرح . لم يعد الشاعر وحيدا في الكتابة .

وحتى يظل الشعر لغة الآلهة والانبياء والحالمين وراكزي ابصارهم في أرض الآتي كان لا بد من تحول يميز بين لغة الشعر ولغات الفنون الكتابية الاخرى . قنع الشاعر ان لغة الشعر توحي ولا تشرح . تشع ولا تقف . ترتعش ولا تتسمر . بل رأى ان يحتفر بالعمق ولا يكتفي بالمسير على خط افقي ذي اول وآخر .

وساعدته الانتفاضة الجريئة على قدسية البيت وتحطيم مفهوم العمود ، على ان يتحرك في مطلق الاتجاهات حاملا معه اللغة يركبها في مفاهيم جديدة . وهرب من مألوف الجملة وسائد العبارة ومنطقية الصورة وصراحة التشبيه الى الغريب . اللامألوف مشكلا حلمه الواعي او معقلنا حلمه بصور تعتمد الجدة والغرابة . لجأ حينا الى انتزاع الموت من الحالات الميتة فحركها معه في شوارع المدينة . وحينا لجأ الى انتزاع الخيال المحض ليفتت به المحسوس الملموس . الى ان ضاع قارئه بين الحلم واليقظة . وتلمس نفسه بين المعقول واللامعقول . بين الماضي والآتي دون ان يلامس الحاضر احيانا . كل ما يقرأه جديد . وهم الشاعر البحث الملحاح عن الجديد . فهل يريد متلقي الشعر ان يقرأ للشاعر بحثا او خطبة او قصة او حدثا او حكاية ؟ ان اراد ذلك فانه لن يظفر بشيء تقريبا. يريد الشاعر ان يضع متلقيه في قلب الحالة الشعرية لا امامها ولا وراءها . ولذلك سمح له ان يفهم الحالة الشعرية او الحالة الابداعية كما يريد هو كقارىء . فظهرت تفاسير عدة لعمل شعري واحد . كما تشع عدة الوان من حجر الكريستال الواحد .

القصيدة الحديثة الجيدة اذن عالم خاص يريد ان يظهر الداخلين اليه بذوق جديد واحساس جديد ليساعد بالتالي على صياغة الانسان وشحن شخصيته بطاقات جمالية جديدة .

فواقعية الشعر الحديث ليس معناها نقل الواقع . بل الكشف عن واقع . وتقديم الواقع بمرآة تهذبه وتجمله كما يقول شيلي في « دفاع عن الشعر » . ومن البداية الم نقل ذلك عن الشاعر الجاهلي ــ ضمن حدود ؟

الدلالات التي كانت تملأ القصيـدة القديمة . والتي استمرت في مسيرتها مكثفة مصفاة على ايدي فرسانها الجدد والمتهمين احيانا من قبل المجددين بـ « التقليدية » وانا شخصيا ارفض هذا الراي . لإيماني بضرورة تنوع الانماط وتعدد التيارات . هذه الدلالات قد توارت او انكمشت أو تمزقت او اصبحت لا تسلس للقارىء قيادها الا بعد حين .

الشاعر في الابداع الحديث خالق وليس ناقلا . هو واقعي من حيث قدرته على كشف المتخفي في الواقع المعاش . وهو في معظم حالاته غير متصالح مع هذا الواقع ولا مهادن لسلبياته فعندما رفضه لم يرفضه عبثا . اراد ان يخلقه نقيا نبيلا صافيا صحوا خلوا من الدنس والشر . اراد ان يكون ملاكا يطرد الافعى من فردوسه ويهدي التائهين فيما بعد اليه . بهذا القدر كان واقعيا وكأنه مؤمن بالقولة التي اطلقهـا شاعر سوفياتي معاصر هو رسول حمزاتوف في أن الشعر ليس تعبيرا عن الواقع بل هو الواقع نفسه .

على هامش هذا التحليل الذي اسوقه كصاحب تجربة شعرية لها حدودها . اود الاشارة الى حالة رافقت القصيدة الحديثة واعتبرها بعض أو معظم مثقفينا خللا في بنائها . انها ما يطلق عليه نقديا : الوحدة العضوية للعمل الشعري .

لقد اجتهد بعض الدارسين وبحث بالحاح عن تلك الوحدة في شعرنا القديم . ومنهم من افتعل دراسات جامعية حولها .

نرفض تماما هذه التسمية لانها قفزة في الفراغ ليس لها اي اساس من الواقع والحقيقة . منذ القصائد الجاهلية التي قرأناها وتتلمذنا على اصحابها مرورا بالعصرين الاموي والعباسي كمرحلتين شعريتين لم يكن ثمة ما يشير الى عضوية البناء للقصيدة . والشعر العربي منذ وجد وجد دفقات أو شحنات كان بناؤها ونسيجها يتم ويتكامل ضمن البيت الواحد. بينما اليوم يتكامل هذا البناء وهذا النسيج ضمن الشحنة المتدفقة في

المقطع . ولم يكن لا امرؤ القيس ولا ذو الرمة ولا ابو تمام ولا احمد شوقي مطالبين لا من انفسهم ولا من الآخرين ببناء قصائد مكتملة البناء العضوي كما الجسم البشري ليس باستطاعتك ان تنتزع منه يدا او قدما او عينا او عظمة او عضلة دون ان تشوهه او تؤذيه . واذا كنا قرأنا قصائد تحمل هذا النوع من التماسك الشديد فتلك مصادفة لم يحاول الشاعر خلقها . وفي افضل الاحوال وادق الحالات كان الشاعر الجاهلي - وفي القليل النادر - ينشيء بضعة ابيات ضمن القصيدة الواحدة لها هذا الطعم من التلاحق والتداخل . اما معظم الشعر الجيد فكان ابياتا .

عدد كبير من القصائد الجاهلية رواه الرواة بترتيب يختلف بين الواحد والآخر دون ان تفقد القصيدة شيئا من قيمتها . واذا كانت الوحدة التي تشاء ظروف وطبيعة الشعر ان تثبتها في الابداع الشعري العربي على مر العصور فهي وحدة الحالة الجمالية . والحالة النفسية . والمناخ العام الذي يسيطر عليها .

قصائد البطولة التي كتبها الشعراء الفرسان يسيطر على بنائها نغم بطولي مؤثر كما لدى عنترة مثلا . وقصائد الشعراء العذريين يسيطر عليها عطر انثوي مشبع بالشوق والحرمان . بينما يطغى جو الحكمة على زهير ابن أبي سلمى وهكذا . . . .

ولكن ضمن تلك القصائد التي تستطيع ان تهزك حكمة او حبا او حزنا او بطولة او يأسا او حقدا . تستطيع ان تقدم وتؤخر وتحذف من ابياتها دون ان تؤذيها أو تشوهها .

القصة الشعرية التي بدأت مع خليل مطران في مطلع هذا القرن . والمسرحية الشعرية التي تشق طريقها في غمار الاجناس الادبية في تراثنا الحديث ، هما النوعان اللذان يتطلبان ذلك التماسك الدقيق والصارم . ومن يدري فقد تحمل الايام القادمة ملاحم شعرية من نوع جديد تتطلب مثل ذلك البناء الصارم .

فالقصيدة الحديثة التي هزيء البعض من تفكك بنائها تعتمد المناخ الشعري والجو النفسي واللحظة التي تؤثر بمتلقيها فتحوله من حال الى حال . وليس عيبا في بناء قصائدنا أن تستبدل مقطعا بموقع مقطع آخر . ما دام ثمة مناخ شعري تتحرك ضمنه خلال القراءة .

السنا متفقين منذ زمن على عظمة المتنبي كاشعاع حارق مثقل بالتفرد والغرابة في قاموس شعرنا القديم ؟ حسنا حاول ان تقرا احدى قصائده من منتصفها من جزئها الاخير مثلا . وجرب فهل ترى انها تفقد شيئا من القها وتوهجها ؟

— ٨ —

شغف الشاعر العربي منذ القدم بانتقاء مواقفه ونسجها في لحظات الابداع متتالية يبدأها بصخبه الهادر وينهيها في لحظات مفاجئة قد لا تكون طبيعية برأينا كمعاصرين . وقد تكون برايه هي منطق شعره .

ما من قصيدة عظيمة في تراثنا الا وهي ثابتة البداية . مفتوحة النهاية . تبتدىء بشطرتين موحدتي الروي والقافية . كان الشاعر يريد تنبيه من ينشدهم بركز جانبيه او جناحيه على قبتي الشعر ثم يسترسل في تدفقه حتى يتعب لكنه لا ينتهي . نادرة هي القصيدة التي تشعرك بنهايتها . وكان لدى الشاعر شيئا ما يريد ان يقوله لكنه يحجبه عنك ويمضي محلقا نحو اللانهاية . يبدأ بزج مأساته او معاناته الشاغلة والهاجس له . هي لحظة الخطاب الطللي . لحظة الاطلالة على المنزلق الذي لم تكن طبيعته

الجاهلية تسمح له بالوقوف . التنقل . نثر الذكريات بين النقلة والنقلة . ديار الحبيبة المؤرق الهاجس كانت طبيعة الترحل دافعا للقلق والحيرة . ثم يرتب همومه في مقاطع . الحرب كتساؤل ملحاح عن الوجود والحفاظ على الوجود . وصف دقيق لجزئيات الطبيعة . او الناقة . او الجواد . علاقته مع قبيلته . وصفه لكرمه كرمز لتضحيته المستمرة في سبيل الآخر . وصف حبيبته او التعرض لعلاقاته الانثوية بها . الى آخر ما تمكنت القصيدة الجاهلية من حمله الينا عن الشاعر وحياته .

لو تابعنا المتنبي كنموذج منتقى لديوان الشعر القديم . نجد الحكمة المستخلصة من واقعه والملتقطة بتلك العين المغناطيسية من نفسه وحدسه ورؤية الآخرين . لوجدنا ان ابا الطيب كان حريصا على تقديم قصيدته بتمهيد خاص ثم يخلص الى ما يريد . المرأة ـ البطولة ـ الحياة كما يريدها . وقد يخلص الى كل ذلك من خلال خاصة المديح التي ابتدعها المتنبي لينشر منها فنه ولوعته واحساسه ورؤيته وهمومه واوجاعه .

القصيدة الحديثة كحالة ابداعية لها مبرراتها في غمار العصر . خلطت كل هموم الشاعر وزجتها في النسيج دفعة واحدة .

واذا كانت القصيدة القديمة قد اهتمت بتفريد اغراض الشاعر التي لخصها القدماء بالوقوف على الاطلال ووصف الرحلة الى الممدوح والتشبيب بالمرأة او وصف الطبيعة . فان القصيدة الحديثة نسفت هذا الاساس لتغوص في عمق الشاعر وتحتمل همومه واحلامه ورؤيته دفعة واحدة . لا نجد اغراضا منبيقة بالقصيدة الحديثة .

لو اخذنا قصيدة « هذا هو اسمي لادونيس » مثلا وقرأناها مئة مرة لا نستطيع ان نعزل فيها غرضا من آخر . هي شرنقة من الرؤى والهموم الحضارية ينشرها ادونيس من كل الاتجاهات وفي شتى الاتجاهات . فيها تمتزج الانثى بالارض بالهم السياسي بالرفض المطلق لكل ما هو قائم .

بهذا التشابك والتعقيد والتداخل يرى الشاعر المعاصر نفسه ويرى الآخر ويرى العالم . دون ان يفقد رؤيته لما يريد من الزمن .

بيد أننا مطالبون بالاشارة عن النتائج التي ترتبت على مثل هـذا النسق المعقد الكثيف من الشعر . وقلت النتائج لان عشرات المحدودي الرؤى والمواهب سقطوا في مستنقعات الثرثرة اللفظية ظنا منهم انها طبيعة الشعر الحديث . وتكاثرت النماذج المتشابهة التي تمزج دون أن يعرف فيها نفس من نفس آخر .

كثيرون استسهلوا ركوب هذه الموجة عجزا وجهلا ومحدودية ابداع .

وكما سقط المئات من قدمائنا في النمطية والتشابه سقط عشرات من معاصرينا بين المشرق والمغرب في نفس النمطية ونفس التشابه لكن بلغة اخرى او بمفردات اخرى .

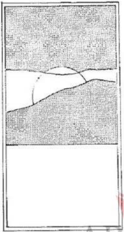
وكما لم يكن الوزن والقافية عاصمين يحولان دون تسلل الفاشلين الى واحة شعرنا القديم . كذلك لم تكن الطريقة الحديثة التي نسفت قيود القصيدة القديمة سببا لدخول المتطفلين الى حديقة الشعر .

لم تنجُ الحركة الابداعية المقدسة من دخـول المتطفلين اليها لا في القديم ولا في الحديث . ولا في الادب والفن العالميين جميعا . والا لما كان ثمة حاجة الى النقد والتمييز واضفاء الابعاد الفكرية على خطى الابداع لتمييز جيده من رديئه .

بل قد تكون مسالة الجيد والرديء هي هاجس الفن من البداية الى اللانهاية .

اتريد ان اشرح لك وجهة النظر هذه المطروحة امام تجربتنا الشعرية بالوقائع ؟

اذا اردت ذلك فسنلتقي مع نماذج من شعرنا . وربما مع نماذج تمثل التيارات المتعددة وانماط الاداء المنوعة التي اضفت على الحركة المعاصرة الكثيرة من عوامل الغنى والثراء، مع الالتزام المسبق بعدم تعصبي لاي نمط على حساب الانماط الاخرى .



فاوســـت
نشوء الاسطورة والخرافة

بقلم: اندريه دابيزي
ترجمة: ميساء السيوفي

ظهر أول كتاب مخصص لفاوست(Faust) عام ١٥٨٧ ، الا انـه كان يحكى منذ زمن طويل عن هذه الشخصية في المانيا : اجل منذ بداية القرن السادس عشر ، كان هناك حوالي ثلاثين شـهادة بدات بوضع مخطط نصف تاريخي ، ونصف اسطوري . بين هذه الوثائق المختلفة حيث يختلط النفور بالاعجاب ، والتراث الشعبي بالتحليلات النموذجية، كيف يمكننا أن نميز مابين الذي يعود الى فاوست التاريخ ، وفاوست الاسطورة ؟ والحقيقة ان فاوست التاريخ ، لا ينفع كثيرا في توضيح موروث أدبي يكاد يجهله تقريبا . لكن الوجه الحقيقي لفاوست يمكن ان يستخدم كايضاح أدق لتقدير وجهه الاسطوري . ان الغزارة النسبية للوثائق المكتوبة توضح تماما ظاهرة معروفة ، لكنها عادة ما تتطور بشكل كامل على صعيد الموروث الشفهي الهارب دوما : اي المرور من الحدث التاريخي الى الاسطورة ، أو بالأحرى كيفية نشوء الاسطورة .

كيف نفصل في وثائقنا حول فاوست ، الحوادث التاريخية عن توسعاتها المتتالية ؟ هناك تصنيف أولي يفرضه قبل كل شيء تاريخ كتابة الشهادات التي نحن بصددها (بدلا من تاريخ نشرها) : كلما اقتربت الرواية من الوقائع التي تسردها ، ازدادت صحتها ، وكلما ابتعدت توجب علينا الارتياب في ضعف الذاكرة وشطط الخيال . ولاشك ان نوعية هذه الشهادات تختلف ايضا : يمكن ان نتهم المعاصرة منها بالتحيز ، بينما قد تبدو الروايات الاكثر قدما ، دقيقة وحقيقية اكثر ؛ غير أن هذه الروايات ، لاتقدم كلها الضمانات نفسها ، ونستطيع بصعوبة ان نمنحها المصداقية التاريخية نفسها .

١ ــ من التاريخ الى الاسطورة

١ ــ الوثائق التاريخية حول فاوست :

يجب اذن ان نركز ، وان ناخذ كأساس لمعلوماتنا ، المصادر السابقة لعام ١٥٤٠ ، هذا التاريخ الذي ذكر بعده دائما ، ان فاوست قد مات . وهذه المصادر على نوعين :

ــ الاصلح منها ، على الرغم من كونه مختصرا ومجزءا ، هو ملاحظات وردت في سجلات العصر : وهكذا ففي عام ١٥٢٠ ، اجبر اسقف بامبرغ (Bamberg) ، فاوست على دفع عشر غولدنات (وحدة العملة الهولندية) ، لانه نظر في طالعه الفلكي ، بينما اتفقت رسائل رئيس دير بافاري وهو كيليان ليب (Kilian Leib) (عام ١٥٢٨) ، واحد المستعمرين الاسبان وهو فيليب فون هوتن (Philipp Von Hütten) (عام ١٥٣٤ في فنزويلا) ، على مدح قدرات فاوست كمنجم . اما سجلات بلدية انفولستاد (Ingolstadt) او نورمبورغ (Nuremberg) فهي تعطينا في الحقيقة الوجه السيء : ان المنجم المنعوت بـ « اللواطية واستحضار الارواح » قد ابعد عن انفولستاد عام ١٥٢٨ ، ومنعته السلطات الحريصة على النظام العام في الاقامة في نورمبورغ عام ١٥٣٢ .

ان هذه المعطيات الاكيدة ، والموجزة وجدت لها شروحا فيشهادات بعض المثقفين الذين التقوا بفاوست . ومنها ان الاراء اجمعت على ان المنجم محتقر ، ومشبوه ، ومتهم بارتكاب الكبائر . ان جاورجيوس فاوستوس (Georgius Faustus)، هذا يعتبر نفسه « نصف إله » ، ما هـو الا « مدّع ومجنون » ، هـذا مـا كتبـه كونـراد موتيانس (Conrad Mutianus) في عام ١٥١٣ . بينما انزعج الدكتور فيليب بيغاردي (Philippe Begardi)عام ١٥٣٠ ، من زعم فاوست بانه يمارس في وقت واحد الطب ، وقراءة الكف ، واستحضار الموتى ، والتنجيم بالبلور ، الخ... كما انه يقدم نفسه بتواضع «كفيلسوف بين الفلاسفة»، بينما هو يظهر بالاحرى ، كمدّع قليل الاهتمام .

ونسمع النغم نفسه في رسـالـة تريتهـايم (Trittheim) الراهب البندكتي المشهور ، الذي يعطينا الصورة الاكثر تفصيلا (والاكثر قدما) عن صاحبنا هذا ، انها صورة غير مشجعـة ، مشعوذ متشدق وربما زنديق (الم يزعم انه يعيد عن طريق السحر عجائب المسيح ؟) ، ووعد وعودا مبالغ فيها ، وتباهى بالالقاب المجيدة والمضحكة ، وحـين كان استاذا في كروزناخ (Kreuznach) فقد برهن مع طلابه عن لا اخلاقية الفاحشة . لقد كانت الصورة قاسية جدا حتى ان بعض النقاد قـد اشتبهوا بترتهايم ، الذي كان هو نفسه مولعـا بالخيميـاء (الكيميـاء القديمة) ، والتنجيم والسحر ، لانه يريد ان ينتقص بكل الوسائل من احد منافسيه . في الممكن ان ترتهايم يظهر هنا بعض الغيرة المنحازة ، لكن قسـوته تعكس تماما قسوة باقي المثقفين في عصره ، كما أن الاتهام بالفجور، قد اثبت في سجل نورمبورغ بعد خمسة وعشرين عاما .

كما يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار بعض الشهادات المتاخرة زمنيا ، مثل شهادة القاصد الرسولي مينوتشي (Minucci) [التي اكدها ايضا جوهانـز فيـر Johannes weier] الـذي ذكـر اقامـة طويلـة لفاوست [بصحبة الذي لا يقـل عنـه شهرة اغريبا فون نيتشهايم (Agrippa Von Nettesheim) لدى أسقف كولونيا ، هيرمان فـون

ويد (Von wied) الذي اغوته الهرطقة حوالي ١٥٣٢ – ١٥٣٤] ودون شك يجب ان نصدق ايضا ميلا نختون (Melanchton) ، عندما يؤكد ان فاوست هو من كنيتلنغن (Knittlingen) في الاصل ، احدى ضواحي بلده ، وانه قد اضطر يوما (بين عام ١٥٢٥ و ١٥٣٠ بكل تأكيد) الى الهروب من فيتنبرغ (Wittenberg) بتهديد من مذكرة تنص بالقبض عليه : وهنا يتكلم ميلا نختون عن اماكن يعرفها جيدا . وهو اقل ضمانة في موضع آخر ، مثلا عندما يطلق على فاوست اسم جوهان (Johann) ، [ظانا اياه على الارجح طالبا كان قدعرفه في هايدلبرغ (Heidelberg) عام ١٥٠٩] ، او عندما يحدد موت فاوست في فور تمبورغ (Wurtemberg) ، خالطا دون شك ، بين هوهنشتوفن (Hohenstaufen) في فورتمبورغ ، وستاوفن (Staufen) بريسغاو (Brisgau) حيث يبدو ان فاوست قد توفي .

يمكن ان نستنتج من كل هذه الوثائق ، ان فاوست قد ولد نحو عام ١٨٤٠ في كنيتلفن (فورتمبورغ) ، وعلى الارجح انه توفي في ستاوفن نحو عام ١٥٤٠ ، كما انه عاش حياة ترحال ، مجتازا وسط المانيا كله ، من فيتنبرغ الى كولونيا وخاصة فرانكونيا (Franconie) والهس (Heus) نورمبورغ ، بامبرغ ، انغولشتاد ، فورزبورغ (Würzburg) غلنهاوسن (Gelnhausen) الخ ... وبالمقابل فان دراسته للسحر في كراكوفيا (Cracovie) ، والرحلة التي قام بها الى باريس ، تعود على الاغلب الى التضخيم الاسطوري اللاحق . لقد كان مشعوذا أكثر من كونه رجل علم ، كما يبدو ، الا أنه كان متحدثا لبقا وفطينا ، وكان يمتلك على الاقل بعض المعلومات عن التنجيم والفانوس السحري . اما موضوع السحر فلا يظهر الا في تبجحات فاوست ، كما لا نجد اية وثيقة من هذه الوثائق الاصلية تذكر العجائب او الوقائع التي تثبت القوى الخارقة التي كان يتبجح بها . ونستطيع ان نفترض ان لديه بعض النجاح بالقرب من الشعب ، وهذا واضح في احتقار المثقفين له ، ولكن يجب الا نسقط على الشخصية التاريخية الاهمية التي اثارتها فيما بعد الاسطورة . كذلك ، اذا ذكر

ترتهايم لدى فاوست بعض الاقوال الموسومة بطابع انساني ، فان المثقفين لا يعدونه واحدا منهم على الاطلاق ، كما ان اية وثيقة في حياته لا تشهد على انه قد ساهم فعلا في الحركات الادبية الكبرى . او الصراعات الدينية في عصره . وكان الناس يرون فيه قديما تجسيدا للفكر الالماني خلال الحمى وعدم الاستقرار اللذين انتابا القرن السادس عشر ، كما رأوا فيه مؤخرا ؛ رمزا للاديب التقدمي الذي ينحاز للشعب وللعلم ، ضد الكنيسة والسلطات ، وبالنسبة لوثائق العصر ، كل هذا يبدو كتفتح عصري : انها اسطورتنا عن فاوست . اما قصته هو ، فهي اقل حجما ، ومحملة بنقاط الاستفهام اكثر من نقاط اليقين ...

٢ ـ المرور الى الاسطورة :

هذه هي الوقائع التي تفرض على المؤرخ ، وهي مؤكدة في الشهادات المعاصرة : وكل ما قيل او كتب فيما بعد ، قد تعرض بشدة للتحريف ، بواسطة الفولكلور او النفسية الجماعية او الايديولوجية . ان الشهادات التي نشرت فيما بعد ؛ بعض منها يعود الى حياة فاوست ، لكننا لا نمتلك اية ضمانة ضد الاضافات والشروحات . والحال انه ابتداء من عام ١٥٤٠، قد تغير نوع الوقائع التي رويت ، وتغير حتى اسلوبها : فهي لم تعد مجموعة علاقات كتبها عدد من الشهود ، بل اصبحت اكثر فاكثر طرائف مأخوذة غالبا عما يسمع ، ومكررة ، ومضاف عليها من راو الى آخر . ان هذه الروايات ذات الاسلوب التهكمي غالبا ، والمذعور احيانا ، تستشهد ضمنيا بأسس العقل السليم وبالاخلاق والدين او بالخرافة التي تستند عليها الحكمة الشعبية ؛ فيأخذ الشيطان دورا اكبر فاكبر ، وتتضاعف المعجزات ؛ وبالتالي فقد تغير معنا النوع الادبي بشكل اكيد .

٣ ـ التطوير الديني :

ان التفسير الديني يقدم لنا للوهلة الاولى نقاط الاستناد الاكثر دقة، والاستمرارية الاكثر وضوحا . ويبدو ان اسطورة فاوست قد تطورت في

الحلقات اللوثرية(١) ، في فيتنبرغ بشكل خاص ، حول ميلانختون . ان الانتقال الى الاسطورة « الداعية الى الفضيلة » ، يتم بسهولة في الروايات المتتابعة حول موت فاوست : اقدمها رواية القس جوهانز غاست (Johannes Gast) ، من مدينة بال (في سويسرا) ، في مواعظه للندماء عام ١٥٤٩ ، (Sermones Convirâles)، وهي تروي أن الشيطان الذي يصاحب فاوست متخذا شكل حيوان ، قد خنقه ، وان جثة المنبوذ ، كانت تعيد من تلقاء نفسها وجهها صوب الارض .

بعد عدة سنوات في « حديث » ميلانختون ، ذكر أن فاوست كان في احد فنادق فورتمبورغ حزينا جدا ، وقد اخبر مضيفه بالا يجزع : وعند منتصف الليل سمعت ضجة مخيفة ، وفي الصباح وجدت جثة فاوست ، ووجهها صوب الارض . ونجد نفس الاصدقاء ، مع قليل من الحذر في التأكيد ، في وقائع للكونت دوزيمرن (Conte de Zimmern) ، المكتوبة حوالي عام ١٥٦٥ يقول فيها : « ان شتى انواع الروايات والفرضيات ، جعلت الكثير من الناس يعتقدون ان الروح الشريرة قد قتلته ، في سن متقدمة » . فيما بعد عام ١٥٩٧ ، أعلن اوغستان لرغايمر (Augustin Lercheimer) ، انه يريد تصحيح أخطاء الرواية الشعبية ، فأعاد رواية ميلانختون بعد ان احياها بالمحادثات والتفاصيل الملموسة : انه عمل راو يمتلك خيالا بارعا .

وهناك نفس التطور فيما يتعلق بصورة الشيطان ، لم يتحدث احد من معاصري فاوست عنه ، ما عدا لوثر (Luther) في حديث عادي حول السحرة قد يرتقي الى عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٧ ، قال : ان فاوست كان يدعو الشيطان « صهره » . وقد اكدت هذه الصفة فيما بعد بواسطة روايات عديدة ، ومن الممكن ايضا ، أن روايات اخرى عن الشيطان قد انتشرت عن فاوست ، ولكنها لم تترك اثرا مكتوبا ، وعند جوهانز غاست ، نرى أن

---

(١) نسبة الى مارتان لوثر Martin Luther .

فاوست يثأر من الرهبان غير المضيافين بارساله لهم شيطانا مخيفا ، ومن جهة اخرى فان الشيطان كان يرافق فاوست على شكل كلب أو حصان ، او خادم احيانا . يعيد ميلانختون هذا الايضاح الاخير ويزيد عليه : كان الشيطان يجعل فاوست يقوم بالعجائب ، فلقد اتهم فاوست ساحرا منافسا له ، لكنه عندما اراد الطيران في الهواء ، تركه الشيطان يسقط على الارض نصف ميت. وتزدهر الاسطورة بشكل كامل في رواية فامباخ ريمان (Wambech - Reiman) التي اعادها زكريا هوغل (Zacharias Hogel) بعد عشرين عاما : اظهر فاوست ثلاثة خدم ، الواحد تلو الآخر وامتحنهم؛ كان الاول سريعا كالسهم ، والآخر كالهواء ، والثالث كذهن الانسان ، فاحتفظ بالشيطان الثالث (... ليقدم له وليمة هائلة الا ان الطرفة متجهة نحو مستقبل مهني زاهر) فيما بعد ؛ وخشية من التأثير الشيطاني على الشبيبة ، فان كاهنا فرانسيسكانيا في ارفورت (Erfurt) يدعى كلينغ (Kling)، حاول اقناع فاوست بتغيير حياته ، الا ان فاوست تذرع ـ للمرة الاولى في الاسطورة ـ بوثيقة عقد مع الشيطان :

« اني ملتزم تجاه الشيطان ، بكتابة موقعه بدمي ، اعد فيها ان أبقى له جسدا وروحا حتى الازل : فاية مساعدة ارجو ؟ ان وعدي يربطني بشدة لاني احتقرت الله عن طيب خاطر ، ونكثت العهد وخنته ، اذ وضعت ثقتي في الشيطان بدلا عنه[...]؛ فضلا عن ذلك، فانه ليس مشرفا ولا لائقا بي، ان يقال فيما بعد، اني رجعت عما كتبته ووقعته بدمي... » (كتب حوالي ١٥٨٠ Cronica Von Thüringen und der Stodt Erfurt)

بالاجمال فقد تكونت الاسطورة عندئذ . كانت تشكل حتى الآن نصا محددا (تنقصه وثيقة العقد فقط) في رواية ميلانختون ، التي نقدر تأثيرها في هذه الملاحظة : ان التغيير الذي طرأ على الاسم سيكون نهائيا : لقد انتهى اسم جورج فاوست من التاريخ ، ليخلي المكان لجوهانز فاوست الاسطورة ، المختلف عن الاول .

٤ ــ التطوير الشعبي :

الا انه من الخطأ ان نتصور ان الاسطورة الداعية للفضيلة ، قد تكونت اجزاؤها كلها في الاوساط اللوثرية . ان هذا التفسير الديني يدل على ردة فعل ظاهرة اخرى سابقة له ، وهي ظاهرة الطرائف الشعبية . ان بعض تدخلات الشيطان في الوثائق الآنفة الذكر ، قد اتخذت طابعا ساخرا وشعبيا بشكل واضح (مثلا عندما ابتلع فاوست ساحرا منافسا، او عندما دفع الناس لاقامة وليمة لـه) . ان هـذه الطرائف الشعبية (Erz ä hlungen)قد انتقلت بسرعة من فم الى آخر ؛ وقد التقينا سابقا ببعض منها بقلم غاست عام ١٥٤٩ ، قبل أن توجد فيما بعد ، منظمة على شكل قصص ، أو تجمع فقط في وقائع العصر . حيث نرى فاوست يسرف في استخدام الطقوس السحرية السهلة ، يسكت ويدهش الفلاحين الصاخبين والخشنين ، يبيع لاحد رعاة الخنازير قطيعا من الخنازير السمينة التي تتقمص الى احذية من القش في اول ساقية تستحم فيها (على الرغم من تحذير فاوست ، الذي لم يعره الراعي اهتماما) ؛ ويبدو انه ترك احد المرابين اليهود ينتزع له رجله لانه كان يمتنع عن تسديده امواله .

يجب التنويه بشكل خاص الى الوقائع التي كتبها زكريا هوغل في ايرفورت حوالي عام ١٥٨٠ ، التي بلاشك قد استوحاها من وقائع سابقة لولف فامباخ (Wolf wambach): فيها تحول فاوست الى هومانيست (humaniste) (١) ولكثرة خطاباته الكبيرة حصل على امكانية لشرح هوميروس في جامعة ايرفورت ، وكان يصف الابطال اليونانيين كما لو كان يراهم ، كما انه اظهرهم لامام اعين التلاميذ المذهولين (ربما بواسطة فانوس

(١) اطلقت هذه التسمية على رواد عصر النهضة الاوربية في القرن السادس عشر الذين اعادوا اكتشاف الحضارتين اليونانية والرومانية ، وقدموا ممثليها لشعوب اوربا الغربية بخاصة . « المترجمة »

سحري) ، حتى بوليفيم السيكلوب (Polyphème) المتوحش الذي ارعب كل الحضور ... ولزملائه الذين كانوا يأسفون لضياع المسرحيات الهزلية للكاتبين اللاتينيين ، بلوت (Plaute) وتيرانس (Térence) وعد بأن يعيد نص هذه المسرحيات ، خلال مدة تستغرق اعادة نسخها فقط ــ وهذا ما رفضه علماء اللاهوت المرتابون ــ كما قدم هذا الهومانيست ولائم ضخمة ، وطار على حصان عجيب باتجاه مدينة براغ . وهنا يمتزج الهزل الشعبي بالاحلام الانسانية النبيلة . لكننا نرى في رواية فدلففانغ بوتنر (Wolfgang Bütner) عام ١٥٧٦ ، وهو احد تلامذة ميلانختون ان الابطال القدماء يمتزجون بشخصيات الكتاب المقدس ومعهم الجميلة هيلين (Hélène) التي تخطو خطواتها الاولى في اسطورة فاوست .

ان وقائع ايرفورت اونورمبورغ او غيرها لم تنتشر الا في زمن متأخر جدا ، لكنها عكست بصدق الطرائف التي كانت تروى عن فاوست . من جهة ثانية فان هذه الوقائع قد أكدتها جهات مختلفة : فقد استخدمها كاتب الرواية الشعبية (Volksbuch) ، وأكدتها شهرة فاوست المعروفة في كتب السحر ، وبردود الفعل المعبر للبعض . وازاء ازدياد هذه الخوارق لم ير بعضهم ، ولا سيما انصار ميلانختون على ما يبدو الا تفسيرا واحدا: الا وهو الشيطان . وحاول آخرون اكثر نقدية الرجوع الى الوقائع ، وهكذا فان جوهان ڤيير (Johann weier) عام ١٥٦٨ ، في كتابه الهام « احابيل الشياطين » (De praestigüs Daemonum) يلخص مع بعض التكتم الارتيابي بالاحرى ، ما قيل عن حياة فاوست ، ويسرد العوبة شريرة وغير سحرية اخذها عن الضحية نفسها اي ، عن كاهن ساذج حلق فاوست بشكل رائع بواسطة الزرنيخ . ان ڤيير الذي كان يستنكر الحجج البارزة في الدعاوى المقامة بحق السحرة ، لا يضيع هذه الفرصة من اجل ازالة الهالة عن هذه الاسطورة الشعبية ، لكن صوته لم يلاق صدى ، في هذا العصر المهووس بالشيطان ، وغير المؤهل للتمييز بين العلم والسحر والممارسات الباطنية . ان افضل شاهد عن هذا العصر هو بالاحرى اوغستان ليرخيمر (Augustin Lerchiemer) ، الذي كان

يتباهى بالدقة التاريخية ، ويستخرج الاخطاء التاريخية أو الجغرافية للرواية الشعبية ، ولكن لكي يضع في اطار قريب وواقعي ، اجمل مآثر فاوست ، وهي مختارات شعرية حقيقية من الفولكلور وعلم الشياطين : يهدد فاوست بعد توبيخ ميلانختون له ، بأن يطيّر عبر المدفأة كل اطباق الطعام ، ويبتلع صبي الخان الكثير التهكم ، ويصحب اصدقاءه في طيران سحري ، ويسطو على كهف اسقف مدينة سالزبورغ الخ ... وهكذا تمتزج السذاجة بالدعابات بشكل غريب ، مع بعض الروح التاريخية الدقيقة في هذا العصر المضطرب .

ان ازدهار هذه الدعابات ، يظهر على الاقل ان فاوست غدا شخصية شعبية : لماذا هذا النجاح الذي لم يعرفه « السحرة » الآخرون ، او العلماء من صنف آخر ، وعلى سبيل المثال باراسلس (Paracelse) هل تمتع فاوست في حياته بهذه الشعبية ؟ هذا جائز غير أننا لا نملك اية براهين . ان الوثائق تشير فقط الى أن التبجحات والتصرفات الخشنة التي كانت تثير المثقفين بشكل شديد ، أعطت لفاوست الكثير من الاهمية لدى الشعب . في الحقيقة ان باراسلس واغريبا (Agrippa) وآخرين غيرهم ، قد لمع حول اسمائهم نفس الصنف من الطرائف الغريبة ، لكن اسطورتهم لم تستمر ربما لانها لم تجد شاعراً لها . اما هنا فقد وجد راو لكي يثبت هذه الطرائف في سياق المعتقدات الشعبية المعاشة . وفي هذا الصدد ، تشكل الروايات الشعبية التي تدور حول فاوست ، وثائق في السوسيولوجية الدينية .

ليس من السهل تحديد جغرافية وسوسيولوجية « المناطق » التي انتشرت فيها الطرائف حول فاوست في نيتنبرغ او نورمبورغ او فسي ويتانيا . ولكن فعلا ، في هذا العالم حيث الاسواق والتجارة والاضطرابات السياسية قد اوجدت حركة سير كثيفة ، نرى في هذه القاطعة او تلك انه تبلورت حول ذكرى فاوست ، عناصر متفرقة منتمية الى مخطط اسطوري مستمر ، الا وهو مخطط المدهش او الساحر : اي الالاعيب

او العجائب ، الشراهة السحرية ، والطيران العجيب ، واستحضار اشخاص من الماضي ، وتعامل مع الشيطان ، وفي النهاية الموت الرهيب للرجل الذي ذهبت ضحية القوى التي اعتقد انه يستطيع استخدامها .
كل هذه الطرائف تقريبا هي اعادة لفولكلور معروف ، مما يدعو الى بعض الارتياب في تحديد الاماكن والازمنة المرافقة لها . اليس من الممكن ان تنتشر هذه الطرفة في ايرفورت اومي نور مبورغ في الوقت نفسه ، ثم تعاد عن طريق مؤرخ يضعها في مكان آخر ؟ ان تحديد المكان في كثير من الحالات يجب ان يتعلق بالراوي اكثر من محتواه الاصلي ، واذا كانت هذه الطرفة او تلك تشبثت بالفعل في هذا الظرف او هذا المكان المحدد ، فان من العبث ان نبحث او ان نخمن بالنسبة الى الآخرين هذا الرسوخ في الحياة (المفترضة) لفاوست . ان هذه الاقاصيص التي تعكس نوعا ما الاشكال الفولكلورية الدائمة لاسطورة الساحر ، هذه الاشكال التي تلونت بلون الجو الذهني السائد ما بين ١٥٦٠ ـ ١٥٨٠ (١) ، تذهب وتجيء على غير هدى في خضم الوعي الجماعي ، مثل هذه الاشنيات او الاصداف التي اقتلعها العاصفة ، والمستعدة للتشبث على أول عمود او قوقعة تصادفها .

والنتيجة ليست اسطورة ايضا ، بل ركام خطير وغير ثابت ، لعناصر اسطورية . وذلك لان هما كلاميا يحركها ، اذ ان ميلا نختون وقيبر وليرخيمر يبحثون عن مغزى لهذا المجموع من الوحدات مقدمين ـ كل منهم على طريقته ـ مخططا اوليا للاسطورة . لكننا لازلنا ننتظر الراوي .

---

(١) لكن في هذه الطرائف الاسطورية ، ليس هناك تحليل لحوادث العصر (الحروب الدينية والسياسية ، حرب الفلاحين الخ ...) ، ولا عن معرفة فاوست الفذة في العلوم الطبيعية . ان تاثيره كهومانيست لا يظهر مطلقا الا في الطرائف المتاخرة في ايرفورت .

٢) « الرواية الشعبية » لعام ١٥٨٧ :

ان الوجه الادبي لفاوست ، لا ينجم ابدا عن الشخصية التاريخية (ان معظم الوثائق المذكورة اكتشف في وقت متاخر ، اي في القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر) ، وانما عن مجموعة من الروايات الشعبية Volksbüche توالت من القرن السادس عشر وحتى القرن الثامن عشر ، واولاها ، التي ندعوها من اجل التبسيط «الرواية الشعبية» ، تطرح الكثير من المسائل التاريخية والمسائل المتعلقة بالنص ، وعلى راسها مسالة اصلها . لقد نشر في فرانكفورت ، من اجل معرض الخريف عام ١٥٨٧ ، عند الناشر اللوثري سبيس (Spire) ، بدون ذكر لاسم الكاتب وتحت عنوان « قصة الدكتور جوهان فاوست ، الساحر والمدهش الشهير » الخ ... ويبدو ان صاحب المقدمة ، ان لم يكن الكاتب نفسه قد خرج من مقاطعة الرين الاوسط بين فرانكفورت وسبير Spire ، مع ان حياة فاوست قد نقلت الى مقاطعة فيتنبرغ . ويبدو ان مخطوطا (منشورا عام ١٨٩٢ عند ج ميلخساك (G. Milchsack) من مكتبة فولفنبوتل (Wolffenbüttel) ، يعكس حالة اكثر قدما للنص (اقصر بعدة فصول وبعدد من التفاصيل ، مع بقاء الكل نفسه) : وهي نموذج الرواية الشعبية ، او ان كلا من الرواية الشعبية والمخطوط ، مشتقين من نموذج اكثر قدما ، ولقد ناقش الاختصاصيون هذه النقطة . غير انه قد اقر وجود النموذج الاصلي (Ur - Faustbuch) الذي يرتقي الى حوالي عام ١٥٨٠ (حتى ان البعض يفترض له اصلا لاتينيا) ، لان احدى الروايات الشعبية التي طبعت فيما بعد - وهي رواية فيدمان Widman) عام ١٥٩٩ - تضيف عددا من التفاصيل التي تبدو اصلية ، والتي يجهلها (Volksbuch) ١٥٨٧ وبقيت خافية على مخطوط فولفنبوتل ، وهذه تفاصيل قد اخذت من النموذج الاصلي .

وبالنتيجة ، لسنا نجهل فقط كل ما يتعلق بكاتب اول رواية متصلة بل لا نملك من نصه الا ترجمة متاخرة . ومن هنا تنجم المشكلة : اذا تحدثنا عن « الكاتب » لمن نعود ؟ وقد حاول هـ . هايل (H. Haile) ، بدءا من المخطوط الذي يبدو اكثر قدما ، ان يعيد تركيب النص الاصلي ،

أي قصة فاوست الاولى . لكننا لا نستطيع ان نبني تحليلنا على اعادة التركيب التخمينية هذه ، مهما كانت معبرة ، لا سيما وان مستقبل فاوست لا يتعلق بهذا النص الاصلي انما بالنص الذي طبع عام ١٥٨٧ .

قصة الدكتور جوهان فاوست (١٥٨٧)

[اهداء] : يجب ان نعيد هذه الاسطورة التي تروى في كل مكان ، ونجعل منها « قصة بكل معنى الكلمة » ، « لكي نحذر المسيحية كلها » .

« مقدمة للقارىء المسيحي » : فليحذر من الشيطان والسحر ، الذي هو عبادة اوثان ؛ ويشهد الكتاب المقدس على ذلك وكثير من الامثلة المعروفة .

[الجزء الاول]

كان فاوست ابن فلاح تقي ، قام بدراسة ناجحة في فيتنبرغ ، هجر علم اللاهوت ليعيش حياة لا اخلاقية ، فدرس السحر وعلم التنجيم، والطب (الفصل الاول) ، وتوسل الى الشيطان في الغابة ، ثم في غرفته وطلب منه ان يعلن شروطه ورضي بها (٢ — ٤) ، كتب عقدا واعطاه الى ميفوستوفيليس (Méphostophilès) (٦ — ٨) . وهذا الاخير وفر له كل رغباته (٩) ، لكنه منعه عن الزواج ودفعه الى الدعارة (١٠).

[« اسئلة » حول الشيطان والجحيم] : سأل فاوست شيطانه عن الملائكة والجحيم والشياطين وعن قدرة ابليس وعن شكل جهنم (١١ — ١٦) . شعر فاوست بانه منهار « وحائر » لان الشيطان اجابه بسرده للكتاب المقدس ، ولكتب اللاهوت ، مضيفا بانه اذا استطاع ، سيفعل كل شيء ليحظى بنعمة الله . لكنه شعر بنفاذ الصبر ، ويقنع فاوست بأن الوقت « تأخر جدا » بالنسبة له (١٧) .

[الجزء الثاني]

« الاعمال السحرية لفاوست ومسائل اخرى »

[علم التنجيم ، الاسفار ، علم الكونيات] : بفضل الشيطان ، اصبح فاوست منجما ذائع الصيت وبدا يسأله عن الفصول والسماء والخلق (الذي يرفضه الشيطان) (١٨ ـ ٢٢) وتم تقديم الشياطين له ، ونزل بنفسه الى جهنم (٢٣ ـ ٢٤) ثم صعد الى النجوم (٢٥) ،واخيرا قام بمجموعة من الرحلات في كل اوربا ، بما فيها روما والقسطنطينية ، حيث سخر بشكل فظ من البابا ومن السلطان ووصل الى الفردوس المفقود (٢٦ ـ ٢٧) ؛ وتكلم عن المذنبات والنجوم و « الارواح البدائية » والنيازك والرعد (٢٨ ـ ٣٢) .

[الجزء الثالث]

« افعاله وممارساته في استحضار الموتى » [= الطرائف التي تدور حول الساحر] :

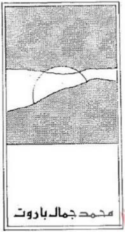
اظهر فاوست الاسكندر المقدوني امام الامبراطور شارل الخامس (٣٣) ، قام بالاعيب عديدة حمل ثلاثة اصدقاء نبلاء على معطفه في الهواء (٣٤ ـ ٣٧) ، اختلس المال من البعض ، وقام بالعاب وكرنفالات (٤٤ ـ ٤٨) ، اظهر هيلين (بطلة حرب طروادة) للطلاب (٤٩) ،انب فلاحا (٥٠) ، وقتل ساحرا (٥١) .

اقنعه جاره بالتوبة (٥٢) فهدده ابليس نفسه ، وتوجب عليه كتابة عقد ثان مع الشيطان (٥٣) . جولات والاعيب اخرى (٥٤ ـ ٥٨) . وفي السنة الاخيرة ، اصبحت هيلين عشيقته واعطته ابنا (٥٩) .

« ... السنة الرابعة والعشرون والسنة الاخيرة من العقد ... »

ترك فاوست املاكه ، وصلاحياته ، « وروحا » لخادمه فاغنر (Wagner) (٦٠ ـ ٦١) ثم قلق وانتحب بشكل مؤلم لفكرة نهايته القريبة(٦٢ ـ ٦٦) ، مما اثار سخرية الشيطان (٦٥) . ليلة رهيبة، وجدت جثته في الصباح ، وقد مزقها الشيطان . المغزى الاخلاقي : عبادة الله وتجنب الروح الشريرة (٦٨) .

من كتاب : اسطورة فاوست
Le Mythe de Faust
ص ٨ ـ ٢١



الدائـــرة

دراسة في رواية وليد اخلاصي الحنظل الأليف

— ١ —

يكفي اليوم أن تزور سراديب حلب ، ومغاورها لكي تفهم شبكية الصورة الخارجية ، التي تشكلّ جوهر عبودية المكان عند وليد اخلاصي . ان شبكية هذه الضرورة تنسجم تماما مع هذه السراديب التي عرفها اخلاصي جيدا : المقابر ، الكلاسة ، القلعة ، الانفاق والسراديب السرية في القلعة .

تلك هي بشاعة الضرورة التي يسجن فيها وليد اخلاصي شخصياته ، التي هي في الجوهر شخصية واحدة . فمن الممكن القول أن اخلاصي يسجن شخوصه في ثلاثة كهوف . الاول : **كهف العزلة** والثاني : **كهف السلطة** والثالث كهف **(اكتشاف المجهول)** .

هذا هو عالم الرواية كهف كبير بسراديب ابدية . ان الخلاص من كهف هو عملية التحاق بكهف آخر .

هكذا يخرج آدم من كهف الامير ، الى كهف السجناء ، الى كهف (العزلة) .

ان الكهف في رواية اخلاصي هو دوما عبودية المكان ، والمكان ، والفضاء هو دوما افق الحرية . الكهف هو ايضا ملجأ الذات في هربها من تناقضات وصراعات العالم الاجتماعي والطبيعي . يقول الاسدي :

(ـ تعالوا نتعرف على القلعة مثلا ، انها مبنية ايضا على شبكة من الممرات السرية . لماذا السرية ؟ لانها عبقرية الانسان في العودة الى الرحم المظلم عندما يسود الظلم ، ظلم الطبيعة كان أم ظلم الانسان الى اخيه الانسان) . (١)

هذا الكهف الخارجي ، الفيزيقي له كهف آخر متواتر ، هو الكهف الداخلي ، السيكولوجي . ان لكل شخصية كهفها الخارجي وكهفها الداخلي معا .

هذا يتحول العالم الروائي في زمن **دائري تكراري** من كهف الى آخر ، ومن سرداب الى سرداب . هذا الزمن هو ما يلف الدائرة البشرية في رواية اخلاصي . ان البشر في الرواية هم دائرة مغلقة ، مركزها : القادم المجهول (آدم) واطرافها الرسام ، المدير ، الشاعر ، والمعلم . ان (النص) يشير بوضوح الى تشكل الحركة الدائرية وكأنها محتومة ، وكأنها قدر جبري صـارم .

---

(١) ص ٤٠ .

— ٢ —

تقص ، الحكاية التي تشبه الميثولوجية الشعبية ، ملخصا ان احد الامراء يغتصب العرش ، ويفرض سلطة استبدادية على الرعية ، الا ان ما سينهي تسلطه هو غريب قادم ، يكشف سر السرداب الذي يؤدي الى السجناء ، وينهي التسلط ، ويعيد الامير العادل الى رعيته .

هذه الميثولوجيا وان لم تكن الا حكاية ، هي بناء رواية اخلاصي كلها . الا ان اخلاصي يوظف الحكاية فنيا ، في سبيل خلق رواية عربية ، تعتمد على مزج مواد الحكاية الشعبية بالتكنيك الغربي الفني ، وخصوصا التكنيك الفرويدي بمادته الحلمية الرؤوية ، والتكنيك الشبه كافكاوي .

ان آدم عند اخلاصي هو مثل جوزيف كوك عند كافكا . يعاني من ازمات النفي الكوني والانساني ، والحتمية الجبرية المفروضة ، حيث تطارد (آدم) سلطة سرية ، مجهولة ، غامضة ، وتقتاده الى احد الابنية ، ومثلما يتسلل جوزيف ك في اروقة المحكمة الغامضة ، من غرفة الى اخرى ، ويكتشف عملية التعذيب السري . فان (آدم) يتسلل في سراديب القبو الملكي ، ويكتشف المعتقل السري الجماعي . ان مشهد القاء القبض على كل من الاثنين متوافق ، حيث يقصد كل من آدم وجوزيف ك . رجال غامضون ، صارمون ، مسلحون ، ويقتادونهما .

ان قدرا كافكاويا لاخلاص منه يطارد (آدم) . يقول آدم : (اذن فلقد كتب على آدم ان يفعل ما فعل) مثلما ان هذا القدر يطارد (المعلم) . ان (معلم المدرسة) الذي يقتاده اربعة مسلحين ، يتم اعتقاله بلا سبب ، ويبقى في السجن منسيا اكثر من شهرين دون طعام او شراب ، رغم براءته ، وعدم ثبوت اية تهمة عليه . ان مصير (المعلم) شبيه بمصير جوزيف ك : الاعدام ، وان اختلفت وسيلة التنفيذ . حيث يتم اعدام (معلم المدرسة) بابريق كبير من الماء البارد .

ان الاختيار هنا موت ، او موت جبري بشكل ادق ، مثلما كان اختيار (آدم) في مفرق الطرق ، في السرداب موتا ، وحفرة تعج بالنيران لامنفذ نجاة .

يضمن وليد اخلاصي هذه الحكاية حدثا واقعيا مستمدا من حياة خير الدين الاسدي علامة حلب ، ان توق هذه الدائرة البشرية التي يكون الاسدي مركزها ويكون (المعلم) و (المهندسة ليلى) ابعادها ، هو توق لاكتشاف المجهول ، لهذه الدائرة ايضا سراديبها ، ان هذا السرداب الذي يعني على الصعيد الظاهري في (النص) البحث عن البقايا التي خلفها الانسان الاول في كهوف حلب . هو ـ عمقيا ـ البحث عن الانسان . هو ـ عمقيا ـ البحث عن (آدم) الذي يأتي من المجهول . ان الزمن الدائري في (النص) وتجويف الواقعي في الاسطوري يتيح تفسير ذلك يقول الاسدي :

(قال لها لابد ان لنا آدم ايضا ، ابتدات منه الذرية التي انتشرت في كل البلاد)(٢) .

انه يمكن القول ان (آدم) يبتدىء من حيث انتهى الاسدي . ان الاسدي في رحلته الغامضة ، في سراديب الارض ، التي فقد فيها ساقيه في الجبس يكرر :

(« ماهو الذي يجب الا يموت »

ثم يجيب لنفسه بين هذيان وصحو :

« المدن الجميلة ... الزمن الموجود ... العلم والخير ... الرغبة في **اكتشاف المجهول لاتموت »)**(٣) .

---

(٢) ص ١٢ .

(٣) ص ٧٨ .

هكذا تكون رحلة الاسدي الغامضة في سبيل **اكتشاف المجهول ...** وهكذا تنتظر الدائرة البشرية المغلقة في (كهف العزلة) **المجهول** الذي ليست له الا تسمية واحدة (آدم) .

ان الاثار التي تبحث عنها رحلة الاسدي في سراديب حلب ، هي – عمقيا – ليست الا البشر . تقول المهندسة ليلى :

« البشر هم الاثار في هذه المنطقة ، منهدمون ، متشققون ، ويعشش في جحورهم اليأس والفقر »(٤) .

ان سراديب (الاسدي) المكاني ، الواقعي في كهوف حلب . له سرداب آخر روحي نفسي في كهوف النفس البشرية . ان سرداب (آدم) الذي هو بحث وجودي يائس عن الحرية ، هو نفسه (سرداب الاسدي) في تشكله الفني الاسطوري .

ان وليد اخلاصي يلفع المساحة الوجودية في النص ، باحتجاج حاد ضد التجار والسماسرة . تقول (ليلى) :

(تجار البناء والسماسرة يحبطون كل حلم)(٥) كما يهتف (معلم المدرسة) بمرح : (ليسقط التجار)(٦) .

ان هذا الاحتجاج ليس مقحما ، بل هو نتيجة للتشابكات الداخلية في (النص) . الا انه يتم من زاوية الاحتجاج على دور تجار البناء والسماسرة في احباط كل المشاريع التي تتعلق بمستقبل المدينة العمراني والتاريخي .

(٤) ص ٤٢ .
(٥) ص ٤٢ .
(٦) ص ٦١ .

— ٣ —

تستمد الدائرة البشرية في (النص) شخوصها ، من حقل الانتلجنسيا، حقل البورجوازية الصغيرة . نجد (آدم) مركز الدائرة ، كما نجد الرسام ، المدير ، الشاعر ، المعلم : اطراف الدائرة .

هذه الدائرة صورة امينة لتناقضات البورجوازية الصغيرة، وانفصاماتها، في تشكلها الانتلجنسوي . انها المصالحة ما بين المتناقضات ، واستمرارية الانفصام . الى جانب القدود الحلبية هناك اسطوانة موتسارت ، والى جانب كارل ماركس هناك تلاوات الشيخ محمد رفعت .

هذا التناقض على مستوى العام (افقية الدائرة) له تكرار آخر على مستوى الخاص (عمقية الدائرة) في كل طرف من اطراف الدائرة . نجد في الرسام ازدواجية الكلاسيك / التجريد ، وفي الشاعر ازدواجية العمود الشعري / الحداثة ، وفي المدير ثنائية الاشتراكية المفرطة / الرشوة . كل يمارس مايكرهه ، ويكره ما يمارسه .

ان اطراف الدائرة في هذا الخصوص منفصمة عن ذاتها ، هي مصابة على نحو دقيق بـ « الأنوميا او (تحلل المعايير) . ان (اللامعيارية) هي مرادف لمفهوم (العزلة) ، والاغتراب هنا هو (اغتراب العزلة) الذي تتخبط فيه الدائرة البشرية فيزيقيا وسيكولوجيا ، فيزيقا (القبو) وسكولوجيا (اللامعيارية) . ان (اللامعيارية) هي ماتجمع مابين أطراف الدائرة . حيث ان (اغتراب العزلة) هنا ، هو نوع من الانفصال عن المجتمع وثقافته واخلاقه وقيمه ومؤسساته . **نوع من الاحتجاج على سيادة ظلم الإنسان الى أخيه الانسان** كما يعبر الاسدي ، وعبقرية العودة ، او الهروب الى **الكهف المظلم** كما يعبر الاسدي أيضا .

يقول معلم المدرسة (اتركو دينكم عند مدخل القبو ، واخلعوا يقينكم على العتبات ، هنا نغتسل بماء التحرر من كل شيء)(٧) . كما يقول (دعنا لانفسنا أيها العالم المليء بالضجة والسياسة والاعراف وبرامج الاعلام المكتوبة والمبثوثة ، وابعد الله عنا مشاكل الاخرين)(٨) .

ان اطراف الدائرة ، لا انتمائية ، سلبية ، هامشية ، ومنبوذة ، وتدور حول مركز واحد هو (آدم) الذي ليس القادم فقط ، بل هو رمز البشرية كلها منذ البدء والى الازل .

ان الآلية التي تواجه فيها اطراف الدائرة التعسف هي دوما آلية الهروب . وتتمثل هذه الآلية نموذجيا في طرف الدائرة المحوري (معلم المدرسة) ، الذي يعلم في الكلاسة (حزام شعبي فقير) ويمارس (اغتراب العزلة) في قبو في حي المحافظة (غني بورجوازي) . ثم يهرب ليسكن في (منطقة شبه مهجورة يسكن فيها الأرمن الفقراء الذين لايعرفون شيئا عن نظافة المحافظة او فوضى الكلاسة) ان آلية المواجهة في اطراف الدائرة ، هي آلية الهروب . وعناصر اغترابها مشتركة . اللامبالاة ، واللانتماء ، والشعور بعبثية الحياة ، والانسلاخ عن المجتمع، والعزلة ، والعجز ، عن التلاؤم ، والاخفاق في التكيف . تلك هي خصائص اغتراب شرائح الانتلجنسيا في بلدان العالم الثالث ، وتلك هي شرائح اغتراب اطراف الدائرة البشرية . ان مركز الدائرة (آدم) هو الماهية . هو الدائرة نفسها . يخاطب المعلم (آدم) القادم من المجهول :

(هل تصدقني يا آدم . انت عابث مثل صاحبنا المدير ، وحالم كالشاعر ، وانت لابد خالق مثل الرسام ، وبك شيء من نشوتي وقلق حياتي التي لا افهمها . كانك نحن)(٩) .

---

(٧) ص ١٦ .
(٨) ص ٧ .
(٩) ص ٤٩ .

— ٤ —

انه (آت لاريب ... آت لاريب ... جاء آدم ... جاء آدم)(١٠) .

هكذا يكتب وليد اخلاصي مجيء (آدم) . ـ الاسدي يبحث عن (آدم) في السراديب ، والدائرة البشرية : المعلم ، الرسام ، المدير ، الشاعر تنتظر آدم . الاسدي يحركه توق اكتشاف المجهول ، والدائرة البشرية يحركها توق قدوم المجهول . آدم هو المجهول عند الاثنين ، هذا هو الرابط العضوي الفني مابين المحور الاول : محور الاسدي . والمحور الثاني : محور آدم . والمحور الثالث : محور الدائرة البشرية في قبو العزلة ـ .

آدم هو ماهية الدائرة ، هو الراهن ـ القادم ، الحاضر ، ـ المجهول. ان الدائرة البشرية تضيق وتضيق ، تنتظر المجيء ، المخلص ، القادم ، وبكلمة واحدة (الانفراج). الدائرة البشرية الضيقة ليست الا البورجوازية الصغيرة في تشكلها الانتلجنسوي (الرسام ، المدير ، الشاعر ، المعلم) . التي تبحث عن قادم ينقذها من تشابه ، ورتابة ايامها ، اي تبحث عن قادم ينقذها من دائريتها . الا ان القادم ليس انفراج الدائرة ، بل استكمال الدائرة ، وليس الخلاص من الاختناقات ، بل الضيق الدائري المتواتر للاختناقات . انه استكمال الدائرة ، واستكمال البحث الانساني، العبثي ، السيزيفي ، القلق عن الحرية في عالم (لاتملك فيه الحرية في اختيار الحرية)(١١) .

ان (آدم) في (النص) ليس رمزا للانسان المعاصر ، بل هو الانسان المعاصر ـ القادم بـ (وجهه الكليل ، وضحكته الجامدة ، وعروقه الناضرة) بمأساته الوجودية المفرطة ، واشكالية حريته ، واختياره المميت . ان الممر الذي يختاره (آدم) في السرداب كمسلك نحو الطبيعة ، لم يكن

(١٠) ص ٣٠ .
(١١) ص ١٢٦ .

يؤدي الى النجاة بل الى حفرة نار لاهبة تجتذب الها التائهين . يقول الشيخ السجين لـ (آدم) : (كان اختيارك موتا يا صديقي)(١٢) . ان (آدم) هو الانسان في صراعه السيزيفي ، العبثي (القديم — الجديد) ضد التسلط والتعسف وقوى الاضطهاد ، بحصاره الابدي — الازلي باصنام التسلط ، باستلابه لعبودية الدائرة التي تحاصره ، وضيقها الدائم ، المتواتر الخانق .

(ان البلطة لاتستقر في كفي فقد كانت تهوي على صنم عظيم الهامة لترمي براسه ارضا . فلا يلبث صنم آخر ان يخرج الي متطلما بعينيه الصقريتين فارمي براسه ارضا ، فيخرج صنم آخر وآخر ، وتتكاثر الاصنام لتحدق بي . فكنت اسمع احتكاك الاحجار الصلدة بالرماد الناعم ، يسقط راس ، ينبت راس ، وتضيق الدائرة ، وتضيق..)(١٣).

ان الوجه الكليل ، والضحكة الجامدة ، والعروق النافرة التي يعطيها اخلاصي كصفات خارجية للقادم هي نفسها صفات الانسان السابق ، الحجري ، القديم الذي كان يبحث عنه الاسدي في سراديب وكهوف حلب . هذه الصفات الوحشية البدائية ، التي تذكر بالانسان الاول ، انسان الكهوف هي ما يبشر بها وليد اخلاصي في ظل عالم التسلط . هذا التبشير او الكشف بكلمة ادق ، او الرؤيا في الآتي هي في الآن ذاته تحذير واحتجاج على علاقات التسلط . ان آدم بهذا المعنى هو دائرية الوجود الانساني ، هو انسان الماضي والحاضر والآتي . هكذا تكتمل دائرة (النص) ، وتلتقي عند مركز واحد ، ماهية واحدة [illegible]كتشفها الدائرة البشرية : الرسام ، المعلم ، المدير ، الشاعر في الآتي ، [illegible]فها الاسدي وليلى في الماضي . كلا الاكتشافين في المجهول . كلاهما [illegible]ساف لآدم . كلا الاكتشافين واحد في الجوهر .

---

(١٢) ص ١٤٩ .

(١٣) ص ٥٦ .

في المستوى الآخر (آدم) هو الضياع الانساني ، والتيه في السرداب هو رمز هذا الضياع ، واختيار الموت هو اشكالية الحرية .

ان ضياع (آدم) هو في انفصاله عن الطبيعة ودخوله الحضارة . ان (اللاوعي بالاغتراب يكمن في وحدة الانسان مع الطبيعة)(١٤) في حين ان (الوعي بالاغتراب يكمن في انفصال الانسان عن الطبيعة)(١٥) وهذا ما أراد اخلاصي أن يقوله أيضـا ، هـو أن الاغتراب والضياع ملازم للوجود الانساني ، قدر لافكاك منه ، جزء من طبيعة الانسان ، وماهيته ، وهنا يتجلى المستوى الميتافيزيقي الوجودي للرؤيا . ان الزمن يتوقف في هذه المأساة الوجودية ، مأساة الضياع المرموز اليها بالسرداب .

(وكان لابد من ان اطرح السؤال المنطقي :

((كم من السنين لبثتم هنا ؟))

فاجاب ببرود يخالطه الأسى :

((عشرات ... مائات .. لا ادري كم من السنين . فنحن نسينا الزمن هنا))(١٦) .

ان اخلاصي من خلال (آدم) يدين كل أشكال التسلط (الامير) . على نحو غير مباشر . ان ما يكتشفه بعـد رحلة السرداب (الضياع) واختناقاته ، وقلقه . هو أن من هرب منه قد وصل اليه . لقد هرب

(١٤) و (١٥) د. وهبة ، مراد ، الاغتراب والوعي الكوني ــ دراسة في هيجل وماركس وفرويد ــ عالم الفكر ــ المجلد العاشر ــ ١٩٧٩ .

(١٦) ص ٦٠ .

من (الامير) المتسلط ، ووصلت به رحلة السرداب (الضياع) الهروبية الى شيخ هو (نسخة طبق الاصل عن الامير الذيهوى راسه بين) كفيه . الامير هو الامير ؟

ذلك مستوى أولي . في مستوى آخر ، خروج السجناء من الكهف، وإيغالهم البطيء في السرداب هو ضياع ايضا . ان (آدم) يقطع حكايته كلها ، في طريق الضياع (السرداب) وكان اخلاصي يريد القول انالانسانية لاتزال الى الآن في السرداب . آدم ماهية هذه الانسانية يعدل عن النجاة، عن الخروج الى الطبيعة ، يلتحق بقافلة الضائعين في السرداب ، ولايزال معهم كما تقول الحكاية .

أو لم يقل (آدم) لـ (عزة) : « ان السرداب مازال فينا ، وما زلنا فيه »(١٧) .

ان اخلاصي يكشف مسألة (الضياع) على نحو تراجيدي ، في هذا الانتقال، انتقال آدم من الطبيعة الىالمدنية ، او من البدائية الىالحضارة، او من المجتمع اللاطبقي الى المجتمع الطبقي [(آدم) ، في (النص) له مستويان ، مستوى آدم البدائي الذي لم يعرف الحضارة ، وهي هنا (المدن ، الإمارة ، الأسواق ، الساحات العامة ، القوانين ، السلطة ، التعسف ، الاجهزة التلفزيونية والتقنية ، الآلات المعقدة ، المختبرات العلمية ...) والمستوى الآخر هو (آدم) الحضاري الذيعرف الحضارة، فهربمنها الىالطبيعة ، أوالعزلة (كمافي مرحلةقبلاقتيادهمن قبل الرجال السريين المسلحين) او يتوق الى الهروب منها الى الطبيعة او العزلة (كما في رحلته نحو منفذ الطبيعة في السرداب) .

(١٧) ص ١٢٨ .

(ليست لي رغبة في العودة الى المدن ، طال هجري لها فنسيتها ونسيتني ، هل تعلمون لم هربت من المدينة ؟ لانها سورت)(١٨) .

ان العودة الى الطبيعة ، هي احتجاج على التعسف ، انها عودة الى العزلة و (اللامعيارية) . يناضل من اجلها آدم **(لم لم اقاوم قسوة رجال الامير الذين اقتحموا عليّ عزلتي التي ناضلت من اجلها سنين وسنين)(١٩).**

ان هذه العزلة في نهاية المطاف ليست الا الانكفاء الداخلي الى العالم الجواني ، الفرداني ، او الحياة خارج المجتمع . ان (آدم) لايناضل من اجل تغيير وجه الحضارة ، بل يناضل من اجل ان يعيش خارجها . وهنا يحس على نحو ماساوي بدائريته ، وانسداده الأزلي . ان (عزلة آدم) خارج المجتمع ، هي نفسها عزلة (دائرة القبو) عن المجتمع . آدم هو الدائرة ، والدائرة هي آدم (كانك نحن ـ المعلم) . آدم هو فلسفة العودة الى الكهف في مجتمع ظالم كما اشار الاسدي .

نقطة اللقاء في هذين المستويين هي آدم (الاسطوري) وآدم (الواقعي). يقول آدم انه (يتمت من قبل ان اولد) هذا اشارة الى اغتراب (آدم) التوراتي الذي يبرز في قصة الانسان والشجرة المحرّمة ، والخروج من جنة عدن ، ومواجهته الحياة .

في (النص) مستويان . مستوى (الحكاية او الاسطورة) ومستوى (الواقع) ، المستوى الاسطوري ، هو حكاية آدم في الإمارة التي اختارته لتكريم اميرها بتمثال طبيعي . والمستوى الواقعي هو الاغتراب الانساني عن عالم التسلط .

---

(١٨) ص ٥٢ هذا ما يشير الى ان آدم لا يعاني (الاغتراب) فحسب، وانما (الاستلاب ايضا).
(١٩) ص ٦٩ .

هذا التوحيد بين آدم الاسطوري ، البدائي ، القديم ، المنقرض (آدم الطبيعة) وبين آدم المعاصر ، الراهن (آدم الحضارة) . بين (آدم) الاسدي الذي يبحث عنه في سراديب وكهوف حلب (الماضي) وبين (آدم) القادم الذي تبحث عنه الدائرة البشرية ، دائرة (قبو العزلة) في الآتي (المستقبل) . هو اشارة الى دائرية المشكل الانساني ، دائرية القلق البشري . هو اشارة الى أن الدائرة المتواترة الضيق أو المأساة الوجودية هي في صميم الكيان الانساني منذ خروج (آدم) التوراتي مطرودا من الجنة ، أو (آدم) البري مطرودا من جنته الى الابد ، هو اشارة الى أن اشكالية الحرية ، هي اشكالية كل الجنس البشري ، على مر عصوره ، وتواتر بؤسه ، الى درجة الضيق المتواتر للدائرة ، هو اشارة الى ازلية الضياع . ازلية السرداب .

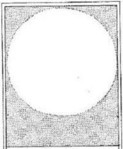
الدائرة عند اخلاصي ابدية ، وهنا يكمن فهمها الميتافيزيقي . هكذا لا تكون أطراف الدائرة بمركزها ، وتجلياتها سوى رموز لدراماميتافيزيقية صرفة . الحرية فيها ، مسألة مجردة ، « قدرة ذاتية على الاختيار » كما يقول سارتر . وليست اندماجا في الصيرورة التاريخية . قدرة الاختيار هذه ، هي ما صنعه الاسدي ، آدم (الذهاب في سرداب الموت ثم العودة الى سرداب الضياع) أو (المعلم) ــ الانتحار بالماء البارد ــ .

إن إخلاصي يلتقي في تصوره لـ (الحرية) الى حد كبير مع التصور السارتري لها في (الوجود والعدم) . إن الحرية في التصور السارتري ليست الا استحالة ارجاع (المستوى الحضاري) الى (المستوى الطبيعي) . وهذا التصور هو ما يطرحه اخلاصي تماما في دائرته البشرية .

ماذا يبقي اخلاصي للدائرة من (انفراج) . تتشتت اطراف (الدائرة) .

تضيع . ينتحر المعلم بالماء البارد . المدير يصبح ديبلوماسيا ، مشرفا على زاوية الكلمات المتقاطعة والتسلية في الصحيفة المحلية ، الرسام يغلق قبوه ويختفي . آدم في السرداب مع قافلة الضائعين .

انفراج واحد يتركه اخلاصي : **هو توق وئيد ، صبور ، حار ، وسري للانتهاء من سرداب الضياع ، والخروج منه الى أفق الحياة ، وعدالة بديلة . (إن السرداب ما زال فينا ، وما زلنا فيه ــ آدم) .**



حوار

سعدي يوسف: ضاقت الحدود

بندر عبد الحميد

●● هل تستطيع ان تتذكر البداية الاولى ــ المحاولة ، في كتابة الشعر ، ثم كيف كنت تفكر ؟!

● في السنة الثالثة في المتوسطة كتبت اول محاولة شعرية ، كان ذلك في فترة ، ولكن في مرحلة الدراسة الجامعية اخذت الكتابة عندي صورتها الجادة ، في ذلك الوقت بدأت بالنشر ، كنت اظن ان ديوان الشعر العربي استوعب وقال كل شيء ، ومع ذلك اخترت أن استمر في الكتابة ، أخذت شيئًا من كتابة القصة القصيرة عند كاتب مبتدىء ، أكتب عما حولي ، عن الناس في ظروف حياة صعبة ، كنت أختار نماذج من الناس من حولي : طالب يصر على الاستمرار ، فلاح كبير السن يسقط من نخلة ويموت ، مهرب يحاول أن يعيش بطريقة خاصة .

كنت أتعلم واتدرب على معرفة الحياة ، واتدرب على ادواتي الشعرية .

●● كيف بدأت حياتك قبل ذلك ؟

● أنا من قرية قرب البصرة ، مجاورة لجيكور ، قرية السياب ، وهناك علاقة نسب بيننا ، ولدت عام ١٩٣٤ ودرست في ابو الخصيب ، ثم تخرجت من كلية التربية في بغداد ، التي تعتبر كلية الفقراء لانها تتيح لطلابها فرصة العمل في التدريس بعد التخرج ، كما أن فيها قسما داخليا أثناء الدراسة .

بعد تخرجي عام ١٩٥٤ عملت مدرسا ، ثم شاركت في نشاطات الشبيبة والطلبة ، واضطررت لاسباب سياسية الى العمل في الكويت ، ثم ذهبت الى القاهرة ، وعدت بعد ثورة ١٩٥٨ الى بغداد . وتغيرت الحياة كثيرا بعد ذلك .

●● هل تعرف لماذا كان للشعر الجديد صدى أكثر ، في البداية ، في العراق ؟

● هذا ليس سرا ، ان صلة الشعراء العراقيين بالافكار السياسية اكثر وضوحا . ويمكنك أن تقارن ببساطة ديوان « أزهار ذابلة » للسياب بديوان « طفولة نهد » لنزار قباني . أو تقارن ديوان « أباريق مهشمة » للبياتي بديوان « قصائد أولى » لأدونيس وهما من الفترة نفسها !

●● ما هي الظروف التي رافقت بداياتك الشعرية ؟

● في عام ١٩٥٢ وما بعدها كان في العراق حركة ابداع ناشطة وحركة شعبية وطنية ، كان الطلاب والعمال يحتلون بغداد ويسقطون الوزارات ، ولم يكن ثمة حل الا بنزول الجيش الى الشوارع بعد انتهاء دور الشرطة .

كانت الحركة الوطنية تملك القوة ، وبسبب التكوين الطبقي للطلبة ، كانوا مع الحركة الوطنية .

كانت تلك فترة نهوض، كانت التنظيمات الوطنية والطلابية متماسكة، وكان للطبقة العاملة تنظيماتها النقابية غير الرسمية ، بل السرية ، وهي قادرة على اقامة الاضرابات وتغيير الوضع السياسي .

وحينما تشكلت جبهة الاتحاد الوطني دخل العمال كقوة ، كان هناك ممثلون للعمال والفلاحين والشبيبة والاحزاب الوطنية ، وهي التي قامت بثورة ١٩٥٨ بعد الاتصال بالعناصر الراديكالية في الجيش والضباط التقدميين ، وكان الاتحاد منتظما .

●● ماذا عملت في تلك الفترة ؟

● كنت اعمل في تلك الفترة بين حركتي الشبيبة والمثقفين ، وبعد عودتي الى العراق بعد ١٩٥٨ عملت مع المثقفين واتحاد الادباء ، صرت نائبا لسكرتير الاتحاد ، اساعد في كل نشاطاته ، وفي عام ١٩٦١ كنت ايضا في هيئة تحضيرية لمؤتمر شبيبة عالمي ، واجتمعنا في فندق ، واصدرنا بيانات واخذونا بعدها الى منتزه ضيق في الصحراء ، لا نسمع فيه حتى عواء الذئاب .

●● في العراق كانت بدايات القصيدة الحديثة ، انتشرت وتوزعت ثم جاء جيل آخر اكثر تفتحا ، ولكن الظروف كانت اكثر قسوة ، كيف تنظر الى الجيل الثالث من الشبان الذين يكتبون القصيدة الجديدة ؟

● هذا الجيل تمزق ، كان قد نشأ في اواسط الستينات ، كان في العراق « حرية نسبية » حيث نشأت مجموعة من الشبان المتفتحين على كل التيارات الجديدة في العالم .

وكانوا مؤهلين ثقافيا لان يغيروا في حركة الشعر العربي الجديد .

كان جيل شعري غني بالآمال والاعمال ، وهناك اسماء تشردت بفعل حركة الردة ، تناثر جيل من الاسماء الجديدة في كل انحاء العالم ..

سركون بولس في امريكا ، جليل حيدر في بيروت ، صادق الصائغ ايضا . مؤيد الراوي وفاضل عزاوي في المانيا ، مهدي محمد علي في اليمن. حسب الشيخ جعفر كان اكثر انطلاقا ، يوسف الصايغ . عبدالكريم قاصد وهناك اسماء اصغر سنا ، ربما ستكون اكثر قوة في المستقبل القريب : منها : هاشم شفيق ، شاكر لعيبي . وهنـاك عشرات الاسماء التي ستاتي .. ان الشعر في العراق هو الحياة في العراق .

● اننا نتذكر تجربة مجلة ((الكلمة)) التي كانت تصدر في النجف ، كان جيل من الشبان يكتب فيها .

● كانت منبرا متميزا للشعراء والكتاب المجددين ، ولكنها كانت خطرا على الثقافة الرسمية المتداولة ، ولهذا انتهت .

●● في مصر كان صلاح عبد الصبور
واحدا من جيل الرواد ولكنه لم
يستمر أو لم يتطور .. مارأيك؟

● بعد ((شجر الليل)) لم يصل عبد الصبور الى الناس ، وكثيرون غيره تخلفوا إزاء الاحداث الجديدة ، عادت الحياة الى الوراء فعادوا معها .. ولم يتقدموا خطوة الى الامام .

انت من المجددين في القصيدة الجديدة ، ماهي علاقتك بجيل الرواد؟

● انا من الجيل الملتصق بجيل السياب ، لست من الجيل نفسه ،تعلمنا من تجربته اكثر مما تعلم الشعراء الذين شكلوا جيل الرواد ، في علاقتهم بالسياب ، لان السياب لايزال في رايي اكثر من يمثل القصيدة الحرة في

العراق على الاقل . كان يمكن لشعراء حركة الرواد انفسهم ان يتعلموا منه كثيرا ، لكن هذا لم يحدث ، الا بشكل ضئيل .

نحن الجيل الملتصق بالسياب كنا نتعلم كالتلاميذ ، ربما ندين لـه بهذا الدأب في بناء القصيدة والمحافظة على صفاء اللغة وافق التجريب المفتوح .

ما هي المؤثرات الفاعلة في حركة التجديد في شعر الرواد ؟

● استفاد التجريب من القصيدة الجديدة في العالم ، لاسيما من الشعر الانغلو امريكي . لم يهتم بالاصول ، لم يهتم ايضا بالصرعات الجديدة ، وانما اهتم ببعض التيارات الجديدة من خلال اهم ممثليها :

اديث سيتويل واليوت ، وازراباوند ، من حركة الشعر الحديث المستقر ، كان تاثيرهم كبيرا ، ثم جاءت تيارات اخرى .. لوركا .. ومايا كوفسكي .. بشكل خاص .

القصيدة الجديدة وجدت لها ارضية ، ويمكن ان نتعرف على آراء نازك الملائكة والسياب ، نقلت القصيدة الحديثة الشكل الاوربي .

قال السياب في اساطير ذابلة مامعناه : ان هذه القصيدة تاتي في بنائها على غرار القصيدة الجديدة في اوربا وامريكا .

كان الضغط في الظروف الاجتماعية والسياسية ياتي بشكل عضوي واضح ، في الافكار التي نطرحها في شعرنا ، في الفترات التي تختفي فيهـا الحوافز ، نجد ان الافكار ، حول حياد القصيدة تبرز بوضوح .

القصيدة التي تتناول المشاكل الانسانية ، تبرز حينما تختفي الحواجز من هنا يمكن ان نعود الى المصادر ، مصادر القصيدة الاوربية الحديثة المؤثرة في شعر السياب الذي ترجم قصائد متفرقة من الشعر الاوربي الحديث ، كان مهتما بها اصلا ، كان يعرف جيدا ماذا كتب لوي ماكنيس واليوت وستويل وباوند وغيرهم .

ماهي المؤثرات التراثية في حركة القصيدة العربية الجديدة ؟

● فعالية التراث العربي في غير مجال اللغة لم تكن واضحة عند السياب: وهي عند البياتي ايضا ليست واضحة ، الا في فترة اخرى حيث المؤثرات الشرقية التي تشبه الطقوس .

بلند الحيدري قدم في « خفقة الطين » تجديدا ، ثم ظل يتمكز عليه حتى الآن .

●● هل لديك موضوعات تراثية ، عربية ، او عالمية ، كيف تنعكس هذه الموضوعات في شعرك ؟

● بالنسبة للتراث العربي ، ليس لدي موضوعات تراثية الا من خلال اللغة ، اقرأ التراث ، ولكن ليس هناك مؤثرات فكرية ، اتعلم تطوير اداتي اللغوية وليس موضوعاتي ، التراث العالمي كما وصل الينا هو تراث اوربي ، ولكننا مطالبون بان نصنع اساطيرنا ونفهمها كما نريد .

كيف يمكن تفسير قول المتنبي :

(شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة

ويستحل دم الحجاج في الحرم)

لماذا كان شعر المتنبي في صباه غير مهم ، وبعد خروجه من سجن حمص صار هدفا للدارسين ؟

لماذا يدرسون صور الفرسان وصور الخيول عند المتنبي ، وانما يدرسون هموم الحياة الرجعية من خلال شعره ، أين الفكر القرمطي في شعر المتنبي .

●● ان اعادة تقييم الشعر العربي الكلاسيكي صارت مهمة جدا ، لان تقيم هذا التراث في العصر الحديث كتبته اقلام غربية اكثرها مرتبط بالاستعمار والامبريالية ، وهم المستشرقون ... وقد جرت محاولات جادة لاعادة تقييم الشعر القديم من خلال رؤية جديدة ! كيف تنظر الى هذا الموضوع ؟

● اعتبر « ديوان الشعر العربي » لادونيس بعد حماسة ابي تمام من حيث الفن ، وهو يعتمد على التقطيع نفسه .

●● انت كتبت عن السجن ، فهل كتبت فيه ، ماذا ترى في تجربة الحياة في قفص صغير ، ثم الانطلاق الى العالم ؟

● مرة نشرت صحيفة اجنبية مقابلة مع الفنان الموسيقي اليوناني تيو دراكس ، فقال ان اعماله في السجن لاتتعدى « الدندنات » ، والسبب واضح ، هو فقدانه للناس الذين يعيش معهم ، ويحبهم ، او يحب الطيبين منهم ويكره الفاشست ، وهذا ماحدث معي .

كان معي في غرفة واحدة اكثر من سبعين شخصا ، فكيف استطيع ان اكتب ، ربما كان هذا مختلفا في ظروف ناظم حكمت ، تصور .. مرة قرات كتاب نهرو « من السجن الى الرئاسة » وعندما دخلت السجن فوجئت ، لان السجن العربي يختلف كما يبدو .

●● عن التوصيل ، كيف تفكر ، ثمة من يكتب ولاينشر ، يعتبر الكتابة هواية خاصة ، وثمة من يكتب وينشر بغزارة ، ولكن التوصيل في زحمة وسائل الاعلام صار فنا ، ماهو رايك ؟

● منذ ثلاثين عاما ونحن نكتب ، وهذا وقت كاف لمعايشة ما حولنا ، نحن لم نجد مشكلة مع التوصيل ، وانما مع بعض وسائل التوصيل ، بمعنى : على مستوى تسويق الكتاب ، وتسويق العمل الابداعي بشكل عام ، في السينما والمسرح والتلفزيون .. والاذاعة .. هذا يعني توصيل البديل للاداة الجديدة .

في المسرح والتجربة الشعرية ثمة تجارب جديدة في العالم ، نجحت باساليب جديدة ، مسرح الكابارية مثلا ، والمختبرات التجريبية ..

نحن مع اي نوع من وسائل التوصيل ، مع كل الوسائل الجديدة ..

ان قراءة القصيدة هي استعادة للحظات كتابتها ، وهذا مالا استطيعه دائما ، عندما استعيد لحظات الكتابة لا استطيع استعادة الحالة كما هي.

وعندما اقرأ قصيدتي على جمهور كبير فانني لا استطيع استعادة حالتي ، لا استطيع ان ابكي او اضحك ، وهنا افقد تواصلي مع النص .

انني اخشى المعادلات في مسالة التوصيل ، فالعمل الشعري صلة بين الفرد المبدع وكل الحياة من حوله .

●● بعض التجارب الشعرية الجديدة تتكيء على التجربة الصوفية ، لكي تتجاهل الحياة من حولها او تهرب منها الى الماضي بحجة الهروب الى المستقبل ، هل ترى ان الصوفية والنصوص الروحية تحتمل هموم الحياة الجديدة والشعر الجديد ؟

● ثمة من يستعيد تجربة المتصوفة ، ولا ينجح في تحميلها هموم الحياة الجديدة ، ربما لانها لا تحتمل هي ذلك ..

كيف تنظر الى ما يمكن ان نسميه شعر المتصوفة الجدد ، وبعضه يدخل في مناهج التدريس في جامعة دمشق وبعض كليات جامعات بيروت؟

المتصوفة الوحيدون هم الذين لا يكتبون شعرا متصوفا . انهم يواجهون الحياة ببساطة .

من غير المعقول ان يكون شاعر «فاسق» او عميل يكتب شعرا صوفيا.

ربما كان هناك شعراء يكتبون بوحي من الحياة في عالم آخر .

●● ماذا ترى في وضع المثقفين العرب الآن في ظل الاوضاع الراهنة ؟.

● انني ادعو المثقفين العرب الى تجمع ثقافي عربي وطني خارج الاطر الرسمية المالوفة ، لكي يكون صوتهم واضحا اكثر ..

●● من خلال علاقة الشعر العربي بالحياة العربية في العصور الماضية ، الى اي عصر تنظر باعجاب ، الى اي فترة ؟

● انني احترم الشعر الجاهلي وما انتسب اليه ، او ما كان امتدادا له ، انني أحترم النصوص غير السائدة ، ولا احترم كثيرا ما هو مألوف ، ان جماليات أبي تمام تثير الانتباه ، مثلا .

المعري كان ضد التفكير السائد ، والشريف الرضي في الحجازيات ، وخمريات ابي نواس ، ومن قبله غزليات عمر بن ابي ربيعة التي تقف ضد الاخلاق الاجتماعية السائدة .

الشاعر الجاهلي كان يتعامل مع الانسان والحيوان والجماد بشكل متحرر ، بصور فنية أمينة .

جذور أبي العلاء المعري تمتد الى كل الحضارة الانسانية . وهذا ليس شيئا هجينا ، ولو عاش المعري بيننا لكان شعره اكثر قوة في مواجهة الظلم والاضطهاد .

●● من أين تستمد صورك الشعرية ؟

● عندما اتحدث عن معسكر للجنود لا استطيع ان افصل ما عرفته في معسكر الرشيد ومعسكر روماني ، تختلط رموز الماضي برموز الحاضر . وحينما أريد ان اقدم فكرة للتحريض هي من صنع افكاري لا اتجنى على الظاهرة الواقعية .

●● انت تسافر في الوطن الممزق كثيرا ، كثيرا ، ماذا يعطيك السفر من البصرة الى وهران الى بغداد وبيروت ودمشق ، لماذا تسافر كثيرا ؟

● الاقامات المستمرة خلصتني من ورطة الحصار في بيئة محدودة . ولكن يأتي زمن نعود فيه انا وسهام وحيدر وشيراز و[illegible] الى الارض التي نحبها اكثر !

●● هل يحاصرونك كثيرا ؟

● انهم دائما ورائي ، وانا لا احمل سلاحا ، انهم ورائي منذ عام ١٩٥٧ حتى الآن . انهم يطاردونني ، ويطلبون مني امورا تافهة .

●● طرح الشعر الشعبي العراقي في الاربعينات مشاكل الحياة اليومية بجراة لم يصل اليها الشعر الكلاسيكي ، ويمكن ان تتذكر الملا عبود الكرخي الذي منعت قصائده الآن ومن بعده الشعراء الشعبيون الجدد .. ما رأيك؟

● ثمة شعراء شعبيون في العراق يكتبون بشكل سريالي ، ولدينا شعراء شعبيون مثقفون مدرسيا يستلهمون في قصائدهم الشعبية القيم الثقافية الانكليزية ، وقد كان مظفر النواب مؤهلا لان يكون شاعراً شعبياً انسانياً، ولكنه وقع في افخاخ الحياة المألوفة .

●● ماهي همومك في الفترة الاخيرة ؟ ماذا تكتب ؟

● كتبت قصيدة اسمها « المضيق » :

عن الطفولة الاولى – عن بدايات وعي – ثم عن حالة اليأس ، التي يفور فيها الانسان في الارض ، يتنفس من خلال التراب .

« آه للفناء من نسمة اخرى
وللارض التي التبست ،
ولليد مرة وطليقة كالجذر »

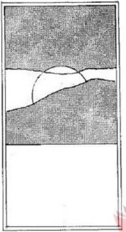
●● ماذا تتذكر حينما تكون حزينا ؟

● اتذكر ابياتا لابي تمام ، منها :

(لم آتها من اي وجه جئتها
الا حسبت بيوتها اجداثا
بلد الفلاحة لو أتاها جرول
وهو الحطيئة لاغتدى حراثا
تصدا بها الافهام بعد صقالها
وترد ذكران العقول اناثا
بلد خلعت اللهو خلعي خاتمي ،
فيها وطلقت السرور ثلاثا) .

اني اتذكر دائما نشيد موطني قبل قصيدة ابي تمام ، هل تتذكرون معي :

موطني موطني ....



رسالة لندن

الوظيفة الجمالية
المعيار والقيمة كحقائق اجتماعية

جان موكاجوفسكي

بقلم: مارك اسونيو
ترجمة: عبد النبي اصطيف

بيّن جان موكاجوفسكي ان آراءه في اواخر العشرينات ومطالع الثلاثينات كانت قريبة من آراء الشكليين الروس Russian Formalists وانه بدا يبتعد عن المدخل الشكلي للفن في عام ١٩٣٤ . وهو يشترك مع الشكليين في اهتمامهم بمفاهيم كالشكل والوظيفة ، ولكنه في النهاية يضع بعضاً من مفاهيم الشكليين في منظور يختلف عن منظورهم الذي استخدموه .

يبدأ موكاجوفسكي كتابه ((**الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كحقائق اجتماعية**))

Aesthetic Function , Norm and Value As Social Facts

بمناقشة الوظيفة الجمالية . ان هذه الوظيفة تختلف عن جميع الوظائف التي يمكن لموضوع او حدث ان يمتلكها او يعرضها . واذا ما سادت الوظيفة الجمالية الوظائف الاخرى فانها تعزل الحدث او الموضوع عن وظائفهما غير الجمالية المحيطة ، وتركز انتباه المدرك عليهما و — على الاقل من حيث الامكانية — تمنح متعة للمتلقي . ولنلاحظ اننا نتعامل مع وظيفة ، واننا لذلك نتناول حالة اجتماعية بالفعل او بالقوة ، وتبعا لذلك ؛ فان موكاجوفسكي يؤكد ان الوظيفة الجمالية ليست خصيصة دائمة او حتمية لحدث او لموضوع ، ولكنها تستثار فقط عندما تدعى من قبل المجتمع لتخدم وظيفة ما او اخرى .

* * *

ويبدو ان موكاجوفسكي يعيد تلخيص معظم تفكير الشكليين الروس بوريس ايخنباوم Borisejxenbaum ويوري تينيانوف Juri Tynjanov بالنسبة الى مفهوم الـ dominata : ((**المكون المتفوق او مجموعةالمكونات**)) التي تضمن وحدة العمل الادبي وامكانية استقباله اي حقيقة الاعتراف به كظاهرة ادبية . وبعبارة اخرى ان ((**الخصيصة السائدة**)) للادب هي الصفة المميزة له ولب « ادبيته » Literarines ايضا . ان مفهوم موكاجوفسكي ((**للوظيفة الجمالية**)) يشترك بالكثير مع مفهوم « السائد » عند الشكليين الروس . وعندما تسود الوظيفة الجمالية فان النتيجة هي عمل فني . وقد مضى موكاجوفسكي لينظر في التضمنات المتعلقة بالعالم خارج الفن . وهكذا تحرك في اتجاه معاكس للاتجاه الذي سلكه

الشكليون الاوائل . وهناك دليل مواضع على ان (مفهوم) تينيانوف « للتطور الادبي » كان يمضي في الاتجاه نفسه الى حد كبير . وكذلك فان إدخال الظروف الاجتماعية في مقالة ايخنباوم هي مؤشر آخر على ان المرحلة النهائية للشكلية الروسية قد بدات بالاهتمام بالامور غير الجمالية ايضا .

ان تحقيق حضور الوظيفة الجمالية هو ظاهرة اجتماعية ، ويستلزم جمهورا يصبح - نوعا ما - واعيا بالوظيفة الجمالية ويتخذ قرارا في انها موجودة - او غير موجودة - في موضوع او حدث ، ويقرر بعدها - ان كانت موجودة - فيما اذا كانت في دور رئيسي او تابع . ان موضوعا او حدثا تساهم فيهما الوظيفة الجمالية - او تسود - سيكون لهما مواصفات خاصة . اما الوظائف الاخرى كالتوصيل ، والاثارة الخ .. فانها تصبح لاحقة في سلم الوظائف . واكثر من هذا ، ان هذه الوظائف الاخرى - لانها غير سائدة ، لا تملك الدرجة نفسها من الالحاح والاهمية التي يمكن أن تكون لها في ظروف أخرى .

*

وعلى خلاف الوظيفة الجمالية التي هي مفهوم دينامي يرتبط بالسيادة والتبعية ، فان المعيار الجمالي كما يقول موكاجوفسكي « **يجهد دائما من أجل الاستقرار والشرعية الكلية . ومرة اخرى ، اننا بالطبع لا نتحدث عن قوة مستقلة ، بل عن وجهة نظر اجتماعية بالاحرى ، لان**

الوعي بمعيار يتضمن أن المجتمع يعرف ماذا يشكل اي معيار معين ، وفيما اذا كان معيار كهذا قد تحقق في عمل فني » .

واذ ينظر موكاجوفسكي الى الفن كرسالة تشير الى نفسها وتنقل شيئا عن تنظيمها الخاص بها ، فانه يلاحظ ان الجمهور المتلقي يأتي لتوقع خصائص بنيوية وتنظيمية معينة في الفن ، وانه لذلك يمارس تأثيرا معياريا على الفن . ولكن موكاجوفسكي يحاج انه اذا ما ارضيت توقعاتنا غالبا ، فان الفن يصبح آليا ومملا وعبارة جاهزة . وأكثر من هذا ، ان كل وقت يطبق فيه المعيار ، يكون في سياق اجتماعي (وفني) مختلف . وهكذا فان الفنانين من جهة لا يقنعون بانتاج سلسلة من العبارات الجاهزة ولكنهم بالاحرى يخرقون المعايير ــ مهما كان ذلك قليلا ــ بغرض اثارة الاهتمام والتطبيقات والتوقعات اللاحقة لمعيار معين يأتي في أوضاع اجتماعية متغيرة من جهة اخرى . وبالتالي فان قدر المعيار هو أن يتغير (يخرق) باستمرار .

ان اهمية المعيار الجمالي لا تتضاءل بالتأكيد ، لانها ــ ببساطة ــ في تدفق مستمر . والفنان والجمهور كلاهما يكون غير قادر تماما على ممارسة أي حكم قيمة على الفن ان لم يكن على وعي بالمعايير الجمالية . وموكاجوفسكي يبين انه حتى الفن « الضئيل القيمة » يخرق حتما بعض وجوه المعيار حين يخلص لبعضها الآخر .

ان معالجة موكاجوفسكي للمعيار الفني ــ كما هو الشأن بالنسبة الى الوظيفة الجمالية ــ يذكر بالمواقف الشكلية . لقد اخترع فيكتور شكلوفسكي Victor Sklovskij مصطلح Ostranenie « جعل الشيء غريبا » والذي يوصف في الحقيقة خرق معيار جمالي متوقع .

وثانية ، لقد كان للاستجابة الى مفهوم تضمنات مختلفة بالنسبة

للشكليين الروس الاوائل عنهـا بالنسبة الى موكاجوفسكي .واذ اقـام الشكليون المعيار وتعديله المستمر ، فانهم كانوا مهتمين بشـكل رئيسي بتأثير تعديل كهذا على الادب (الاساليب الاجناس .. الخ) . وبالطبع فان موكاجوفسكي لم يتجاهل هذا التأثير ، ولكن اهتمامه الرئيسي اتجه وجهة اخرى . لقد اراد ان يوضح انه مهما كانت الحقائق الادبية الملموسة والناتجة عن تغير المعايير ، فان عملية التغيير نفسها هي في الاساس آلية اجتماعية وليست ادبية ، لانها تتطلب هيئة اجتماعية تنتج معيارا جديدا (الفنانون) او تعترف بمعيار جديد وتقبله في النهاية (المتلقون) .

وكما تجد الوظيفة الجمالية نفسها تنتظم بشكل محتوم في معايير ، فان هذه المعايير تعتمد على احكام القيمة من اجل مشروعيتها ، وكما يمكن تحقيق سيادة الوظيفة الجمالية بطرق عديدة اعتمادا على المعايير السائدة ، فان تطور المعيار الجمالي وتعديله يعتمد على التغيرات في مجمل القيم الجمالية الواضحة في المجتمع الذي يدرك المعيـار الجمالي ويستجيب له .

ولما كانت الوظيفة الجمالية هي الوظيفة السائدة في عمل فني ، فان القيم الجمالية تبعا لموكاجوفسكي هي القيم السائدة ايضا . والقيم الاخرى تظل ماثلة ولكنها للتأكد ــ تبقى في وضع تابع .

لقد استطاع موكاجوفسكي ان يضع التطور الادبي والتأثير الاجتماعي في منظور منطقي . فقد اقر بان المجتمع يستطيع ان يؤثر ــ وهو يؤثر بالفعل ــ على الفن . ولكنه اضاف ان الفن يستجيب بنجاح اكبر من استخدام مكونات مادته الخاصة بـه . ان الناحيـة القيمة في بحوث موكاجوفسكي حول الصلة القائمة بين الفن والمجتمع هي وجهة النظر الثنائية التي تسمح للمرء بان يتبناها فيما يتعلق بقوة الفن وتأثيره على اولئك الذين يدركونه معا . لقد لاحظنا تحول القيم غير الجمالية عندمـا تأتي تحت سيادة الوظيفة الجمالية . والنتيجة هي قيم جمالية سائدة

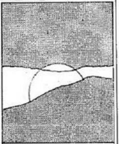
تدرك بتزامن مع القيم غير الجمالية التابعة . وابعد من هذا حتى ، اننا (كمتلقين) لا نواجه مواد (في الفن) ماخوذة من العالم غير الجمالي فقط ، ولكننا نواجهها في ظروف هي نفسها غير جمالية . ان كلية مواجهتنا مع عمل فني او مع الفن بشكل عام ، تؤثر ايضا على استقبالاتنا . والحقيقة ان الصلات المتبادلة بين الفن والمجتمع هي اكثر تعقيدا ، لان كلا المواجهتين اللتين ذكرنا سابقا بين الاعتبارات الجمالية تعرض بوقت واحد :

أ ــ متلقيا يتعامل مع مادة جمالية بينما هو في وضع غير جمالي .

ب ــ المادة المتلقاة تقدم له ــ للمتلقي ــ روابطها المادية غير الجمالية مع عالم التجربة ، وملامحها المشروعة والوثيقة الصلة جماليا .

ان هذه الاعتبارات تشير الى اتساق المدخل التخطيطي لمدرسة براغ . ونحن نتفق في الراي مع البروفيسور رينيه ويليك في ان موكاجوفسكي « قد حافظ على توازن رائع بين الملاحظة الدقيقة ، والتأمل الجريء . وقدم نظرية ادبية توضح بنية العمل الفني ، وصلاته بتاريخ الادب ، كادب وكحقيقة اجتماعية معا » .

* * *



رسالة تونس

ورقـــة حول الفعل الشعري عند لـــوران غســـبار

محمد رضا الكافي

كيف يكتب لوران غسبار ؟ سؤال بسيط وحاد . بسيط لانه نقطة البدء في كل قراءة نقدية ، وحاد لأن الاجابة عنه تكاد تكون مغامرة يائسة . اذ ،لو عرفنا بدقة كيف يكتب الشعراء ، واكتشفنا آلية الابداع السرية الغامضة ، لانهينا الفن بكل بساطة ، ونفينا احدى شروط استمراره وتجدده : أعني تحققه خارج كل مقاييس عقلانية تضبط تشكله ككيان متميز ، بل شاذ في اغلب الحالات .

يجب اذن ان نتجنب هذا السؤال السام والقاتل ، ونطرح سؤالا اقل خطورة وبحجم قدراتنا على التحليل والفهم : ما الذي يميز الفعل الشعري عند لوران غسبار عن الفعل الشعري عند غيره من الشعراء ؟

هنا اصل الى الفكرة الاولى التي حصلت لي بعد قراءة اعمال غسبار الشعرية والتي ساعبر عنها في هذه الورقة دون الخوض في جزئياتها وما تفرضه من تحليلات متممة .

لوران غسبار لا يكتب الشعر بالكلمات ، بل بالاشياء ذاتها . اي ان اللغة عند شاعرنا ليست مثلما هي عند مالارميه وسان جون بيرس موضوع الكتابة الشعرية ـ استخراج الشعر من القدرات الدلالية اللامنتهية للكلمات وترتيبها حسب الدوافع الداخلية للشاعر ـ ، بل هي في احسن الاحوال اداة لجعل الموضوع الشعري ـ الاشياء ، الاحاسيس ، التماعات الفكر لحظة التواصل بالعالم .... ـ محسوسا ماديا . كان لوران غسبار يريد ، ما وراء اللغة بقدراتها الايحائية ، جعل الموضوع الشعري مرئيا وملموسا وحيا امامنا الآن مثلما رآه ولمسه الشاعر لحظة الخلق . وانا اقول ان شعر لوران غسبار مادي الى حد بعيد ، لانه عندما يترصد حركة العالم لا يقدم صورة مجردة عن الكائن بل احساسا ماديا به . الكائن ليس نقطة شفافة في نظام ذهني ، بل جسدا راغبا ، سائلا ، متفاعلا . لذلك تختفي الكلمات الكبيرة ـ اعني الكلمات الفارغة من كل محتوى مادي محدد كـ : الحياة ، الخير ، القدر ، الحب .... ـ ، فهي تجريدات ذهنية واعية ، ولا تشير الى موجودات حية في الجسد وفي علاقته الانفعالية والفاعلة في المحيط . بهذا المعنى تختفي الحياة في شعر لوران غسبار كموضوع ذهني مجرد ـ الشعر كموقف من الوجود ـ ، لتظهر في تجلياتها الاولى كما يراها ويلمسها الشاعر ـ الشعر كتسمية للموجود ـ .

ان الفعل الشعري عند لوران غسبار هيرقليطي ، لانه يترصد ويسمي تحولات جغرافياء او بيولوجياء الكون . الشاعر لا تهمه الصورة التي نحملها عن الوجود بقدر ما تذهله الحركة المادية للموجود ، سيلانه الدائم وتحوله عن خانة التحديد الافلاطوني .

لوران غسبار يعود اذن الى الشرق ، الى اليونان الشرقي ، مخلفا وراءه جدلية السيرورة الغربية ـ جدلية المادة والفكر ، الحياة والموت ، الخير والشر ... ـ ، وهو يفعل في الشعر ما نعل نيتشه في الفلسفة : أعاد السيل للنبع ، اعاد الغرب الى حقيقته المكبوتة تحت تراكمات المعرفة الوضعية ، الى جسده الحر ، جسد الشرق .

سهوب آسيا ، موقع البدايات المتواصلة ...

تونس ، محمد رضا الكافي

(١) لوران غسبار (Loran Gaspar) شاعر فرنسي من أصل روماني . عمل في الستينات كطبيب جراح في المستشفى الفرنسي بالقدس . طردته السلطات الاستعمارية الصهيونية لتعاطفه مع القضية الفلسطينية . استقر بتونس منذ ١٩٧٠ حيث يعمل باحدى المستشفيات ويواصل عمله الادبي ويدير وينشر على نفقته الخاصة مجلة « ألف » الادبية الصادرة باللغتين العربية والفرنسية .

له اعمال شعرية كثيرة منها :

ـ أرض المثلق .
ـ الحالة الرابعة للمادة .
ـ حقول حجرية .
ـ أجساد فارغة
ودراسات منها :
ـ تاريخ فلسطين .
ـ مقاربة الكلام .
وترجمات فرنسية :
ـ جورج سيفيريس : ثلاث قصائد سرية ، مذكرات .
ـ ر. م. ريلكة : مراثي دوينو ، قصائد جديدة ، صلاة جنائزية .
نشر اخيرا في باريس (منشورات جاليمار) ديوانه الاخير « ايجة » .